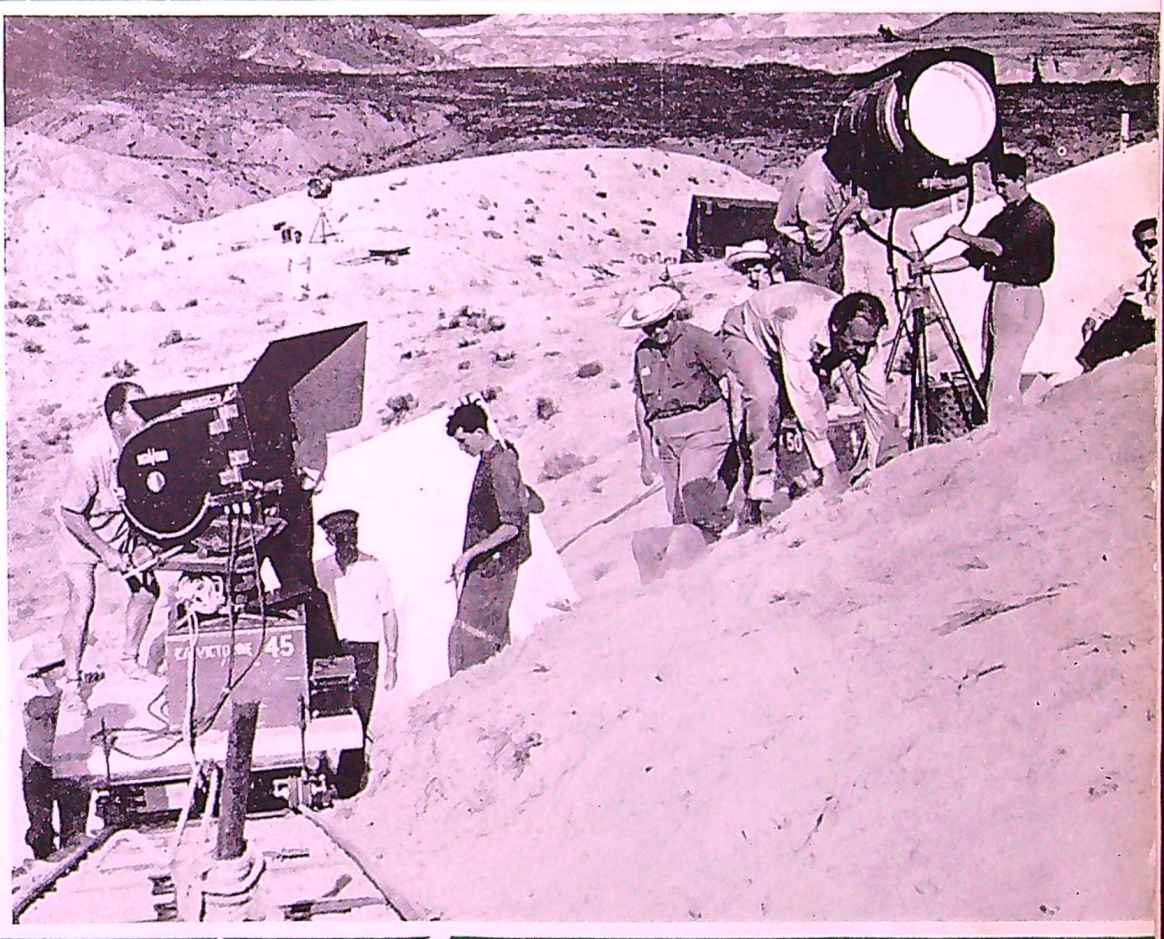
PRIX : 100 frs

LE TECHNICIEN DU FILM

ET LE CAHIER DE L'EXPLOITANT



N° 26 - REVUE MENSUELLE - 15 MARS 1957

NE TOURNEZ PLUS DANS L'INCERTITUDE

PRÉVISIONS DU TEMPS A LONGUE ÉCHÉANCE

S.C.E.A.M.

SOCIÉTÉ CIVILE D'ÉTUDES
ET D'APPLICATIONS METÉOROLOGIQUES

9, RUE AMPÈRE - PARIS-17e

WAG. 30-54
WAG. 71-01
WAG. 83-85

●

PROGRAMME DES CONFÉRENCES
qui auront lieu au Siège de la Société
LE JEUDI 21 MARS, A 21 H. ET
LE JEUDI 28 MARS, A 9 H. 30

SPÉCIALEMENT DESTINÉES AUX CINÉASTES
(INVITATIONS ENVOYÉES SUR DEMANDE)

●

LA PRÉVISION MÉTÉOROLOGIQUE A TRÈS LONGUE ÉCHÉANCE AU SERVICE DE LA PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE

1°) Exposé sur les éléments scientifiques servant de base à l'élaboration de la prévision météorologique.

Influences extra-terrestres.

a) Influence de l'activité solaire.

b) Influence lunaire.

c) Propagation des influences extra-terrestres jusque dans la basse atmosphère.

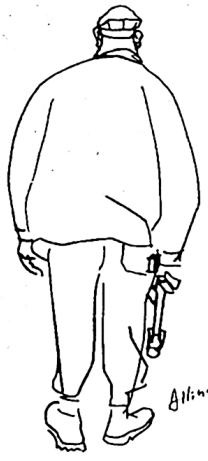
2°) Application pratique de la prévision météorologique à l'orientation de la production.

a) Contribution à l'étude du planning de réalisation.

b) Informations météorologiques complémentaires en période de pré-exécution des séquences en extérieur.

c) Informations météorologiques en cours de réalisation.

Notre enquête du mois



DE LA RENTABILITÉ DES FILMS

DE nombreuses personnes qui sont pourtant mêlées de près à l'œuvre cinématographique, ignorent la fin qui lui est réservée.

Quand un homme participe à la construction d'une cathédrale, il pose sa pierre à l'alignement de celles de ses compagnons ; il voit l'édifice s'élever ; cet édifice participe de sa propre harmonie à lui ; l'ouvrier entre pour une part dans le concept, il s'identifie à son travail ; mais il assiste à l'achèvement et, au-delà de celui-là, à la fin par laquelle son effort prend un sens, c'est-à-dire à l'entrée des premiers fidèles. A toute heure, par la suite il pourra vérifier l'accueil réservé à son travail.

Il en va de même dans de nombreuses branches de l'activité humaine. La peine des hommes est moindre quand elle s'accompagne de la connaissance des résultats pour lesquels on l'a sollicitée.

Il est bon que chacun de ceux qui ont œuvré à la construction d'un film aient au moins une vue d'ensemble des résultats de la production cinématographique de leur pays ; c'est ce que je vais m'efforcer de leur apporter puisqu'il ne m'est hélas pas possible de les renseigner sur la conclusion particulière de leur travail. Car ici également l'œuvre achevée ne fait que commencer, sa fin est lointaine, soumise à une carrière commerciale qui ne donne pas prise aux suppositions.

Il est bon aussi que le public soit averti car son jugement est souvent faussé par les poncifs qui encombrent cette profession plus que toute autre ; si des données précises peuvent l'aider à réviser objectivement son opinion, ce sera une bonne chose ; et cela seul mérite que l'on s'y arrête.

Le but de cette étude n'est pas de définir les causes d'échec ou de succès (de rentabilité est plus exact) des films mais essentiellement, en s'appuyant sur des données statistiques vérifiées, de montrer les résultats d'exploitation en fonction des investissements producteurs. Or la densité artistique étant en principe proportionnelle à l'apport financier initial, il convient de vérifier dans quelle mesure cet apport influe sur le résultat, ce qui nous permettra de vérifier également l'influence de cette densité, qui est par définition l'élément moteur du film.

C'est un peu opposer la croûte au tableau de maître, ouvrir le dossier du marchand de soupe et du confiseur. Mais le public préfère-t-il la soupe ? et le petit film est-il nécessairement de la soupe ?

Afin de traiter cette question avec des données sensiblement stabilisées, j'ai pris comme films de référence ceux qui ont été produits et mis en exploitation au cours des années 1951 et 1952, leur carrière commerciale pouvant être considérée close.

Auparavant, il convient de préciser que les chiffres proposés n'ont pas une valeur absolue étant donné qu'en matière de statistiques cinématographiques il est bon d'avancer tout argument avec prudence, trop d'éléments étant incontrôlables. Bien des films peuvent avoir une deuxième carrière, d'autres entreprendre actuellement une prospection du marché étranger qu'ils avaient délaissé jusqu'ici, et d'autre part, seules les recettes étrangères rapatriées figurent au crédit des films ; elles sont donc incomplètes bien que les avantages exceptionnels de taux d'aide qui leur sont consentis puissent paraître un argument décisif aux yeux des producteurs. Enfin les films n'ayant pas une carrière identique du fait des exclusivités, de la diversité des moyens publicitaires mis en œuvre, des périodes de première sortie, il est difficile d'établir une ligne de comparaison rigoureuse.

Cela dit on peut tenir les chiffres avancés comme étant le plus près de la réalité et partant, propres à servir de base à une étude objective.

Il m'est apparu, puisqu'il est nécessaire de diviser les films en trois catégories — films de faibles investissements, d'investissements moyens, et grands films — d'opérer cette décomposition (compte-tenu de l'arbitraire que comporte cette délimitation) aux stades suivants : films de 0 à 50 millions — de 50 à 80 — au-dessus de 80. Ces tranches correspondent assez bien à la définition actuelle de ces catégories qui est de 0 à 60, 60 à 150 et au-dessus, le caractère exceptionnel des films à grand spectacle les mettant en dehors de toute catégorie. Je donnerai en premier lieu les résultats secs, et m'efforcerai ensuite d'en dégager les enseignements qu'ils comportent.

Sont exclus de cette étude les films ayant eu une carrière exceptionnelle tel « Le Petit Monde de Don Camillo » ; enfin seule la part producteur — celle qui nous intéresse — a été extraite de la recette brute. Elle comprend :

17,5 % ou 16,5 % de la recette brute française selon qu'il s'agit de films en noir-blanc ou de films en couleurs, auxquels viennent s'ajouter l'aide, la totalité des recettes étrangères rapatriées ainsi que l'aide afférente à celles-ci.

Films à petit devis : (0 à 50 millions).

Sur 38 films de référence :

25 ont été amortis,

13 ont été déficitaires. (Toutefois 4 d'entre eux n'ont qu'un déficit minime, ce qui peut les faire considérer comme pratiquement amortis).

Si l'on ne considère que les recettes purement françaises, celles-ci sont suffisantes à l'amortissement de 21 films (nous verrons plus loin qu'il n'en est pas de même pour les films des autres catégories).

Ici le genre ne paraît pas déterminant ; il semble toutefois qu'il y ait un engouement légèrement plus marqué pour la comédie sous toutes ses formes et le mélodrame. Mais tous sont recherchés... ou passivement acceptés. Certain public n'est pas difficile, il est même atteint de boulimie et enfourne tout ce qu'on lui présente ; c'est un bon public pour producteurs cérébralement indigents.

Ce public apportera ses fonds à la masse des recettes des films de catégorie supérieure mais ils seront insuffisants pour faire la balance ; ici le public averti boude un spectacle qui ne le satisfait point, mais l'amortissement peut facilement se faire sans lui ; la réciproque n'est pas vraie.

Incontestablement le petit film est payant.

Films à devis moyen : (50 à 80 millions)

Trente-huit films de référence :
19 films ont été amortis,
19 films ont été déficitaires.

Mais dans cette catégorie l'influence des recettes étrangères sur la rentabilité est franchement déterminante puisque ôtées celles-ci, 7 *films seulement seraient amortis par le marché français alors que* 31 *seraient déficitaires.* Il est bon de souligner ce fait qui devrait présenter quelque intérêt pour les spécialistes ; une étude sur la carrière étrangère des films en fonction de la qualité dans les dix dernières années serait révélatrice et permettrait peut-être une meilleure orientation de l'exportation. Je citerai pour information le cas d'un très bon film dont l'exploitation sur le marché français fut catastrophique ; à elles seules les recettes étrangères lui assurèrent outre l'amortissement un bénéfice substantiel.

Il est remarquable de constater que sur les 19 films déficitaires, 9 sont signés par des réalisateurs considérés comme figurant parmi les plus grands. Je m'empresse de dire qu'ils ne peuvent être tenus pour responsables de ces échecs et, s'ils peuvent trouver un motif de consolation dans le fait que de très grands interprètes n'ont pas connu un meilleur sort je le leur livre de grand cœur.

Films à devis élevés : (au dessus de 80 millions)

Onze films dont 3 en couleurs. Dans cette catégorie :
3 films ont été amortis,
8 sont déficitaires.

S'il n'était tenu compte que de l'exploitation sur le marché français les 11 films seraient déficitaires.

Tous ces films sont signés par des réalisateurs réputés, les interprètes ont une cote commerciale importante.

Bien que la question des co-productions mérite que lui soit entièrement consacré un article, il m'a paru intéressant de confronter pour les deux années de référence ses résultats avec ceux des films intégralement français. Ainsi le lecteur pourra-t-il se faire une idée assez exacte sur la rentabilité de cette catégorie de films et tirer lui-même ses conclusions.

Les films de co-production

Sur 33 films de co-production pris en considération :
26 films ont été amortis, laissant en outre de substantiels bénéfices,
7 films ont été déficitaires.

Au surplus il convient de préciser que plusieurs de ces œuvres déficitaires sont franchement mauvaises ou traitent un sujet d'actualité locale ayant un attrait particulier pour le public du pays co-producteur mais sans intérêt pour le spectateur français ou étranger. On ne peut donc attribuer la responsabilité de ces échecs qu'au manque de discernement des producteurs. Mon intention étant de rester strictement objectif j'ai analysé quelles auraient pu être les conséquences pour ces 33 films d'un financement intégralement national. Ici encore les résultats sont probants. Dans ce cas 18 films auraient été déficitaires dont 9 entraînant une

CLAUDE HAUSER

perte très élevée de l'ordre de 30 à 107 millions. Enfin il convient de signaler que les incidences de l'exploitation à l'étranger et celles de l'aide se retrouvent également dans cette catégorie.

Car l'aide est un facteur déterminant de rentabilité. J'ai tenu à le dire et c'est tout à l'honneur des promoteurs du système. Supprimez l'aide au cinéma et la production française s'écroule. A l'heure où une étonnante, oh combien étonnante décision du Ministre des Finances risque de priver la production d'une partie indispensable de ses moyens il était nécessaire de souligner le rôle compensateur de cette institution. Et encore n'en citerai-je que pour mémoire l'aspect assurance-tous-risques qu'elle représente pour les techniciens du film. Mais sans doute le Ministre n'a-t-il pas peur des risques pris par les autres. C'est réconfortant. Le temps est venu de conclure cette étude trop succincte. Auparavant il est bon de schématiser le fonctionnement de l'amortissement des films car certains pourraient trouver paradoxal à première vue que des films ayant effectué une carrière exceptionnelle soient pourtant déficitaires. L'explication est simple et commune à toute denrée ; elle tient dans l'énormité du prix de revient. Comment des films coûtant quelques centaines de millions pourraient-ils trouver près du public une audience telle qu'elle drainât le milliard nécessaire à leur amortissement ?

Ainsi importe-t-il peu qu'un film accuse une recette de 500 millions s'il a nécessité un financement de 200 millions. *Une telle recette n'est qu'un trompe-l'œil qui n'abusera que le profane.* Une film de 30 millions d'investissement peut se contenter d'une recette cinq fois moindre. Il la trouve souvent, même s'il est de qualité médiocre.

Examinons les deux cas en fonction de recettes arbitraires certes mais cadrant assez bien avec les résultats de la majorité des films pris en considération dans la présente étude :

1° Cas du film ayant obtenu une recette française de 120 millions et une recette étrangère de 10 millions pour un investissement de 30 millions.

Une recette française de 120 millions donne en part producteur	21	millions
aide	7,2	
recette étranger	10	
aide étranger	2,2	
Total :	40,4	

soit un bénéfice net producteur de 10 millions 4

2° Cas du film ayant obtenu une recette française de 500 millions et une recette étrangère de 40 millions pour un investissement de 200 millions.

Recette française 500 millions part producteur	87,5
aide	30
recette étranger	40
aide étranger	8,6
total :	166,1

soit une perte sèche de 33 millions 9.

Mentionnons pour mémoire que si l'aide (ou le concours financier peu importe la terminologie) n'intervient qu'en tant que capital de réinvestissement elle n'en libère pas moins un capital particulier égal, ce qui permet en fait de l'assimiler à une recette.

Ma conclusion sur ces deux cas sera évidemment puisqu'il s'agit uniquement de la rentabilité : film de 1 à 50 millions.

Ce sera même à peu de chose près celle résultant de mon étude ; je la donne comme les chiffres me l'ont donnée. Je me souviens d'un article paru récemment dans « Combat »; il constituait une tribune du spectateur, certains niaient l'évidence des chiffres en matière de cinéma. Il y a peut-être du vrai dans cette opinion. Ce n'est pas la mienne bien que le chiffre soit à mon sens un fléau pire que les Ministres des Finances ! et que je revendique une place dans le martyrologue des écoliers arbitrairement mathématisés. Ce n'est sans doute pas non plus celle des producteurs qui ne voient pas comment un film déficitaire leur apporterait également des bénéfices. Moi je veux bien. En attendant je m'en tiendrai aux chiffres pour asseoir nettement mon opinion. Pour les années de référence, ils sont incontestables et mon opinion est formelle : à l'exclusion des films d'exception, les productions à faible devis ont donné les meilleurs résultats. Viennent ensuite celles à devis moyen, en général rentables. Les films à gros investissements, intégralement français, devraient être rejetés ; à mon sens la super-production n'est

ALBERT VOLPER

justifiable que de la coproduction sinon sa mise en chantier s'apparente au masochisme ; mais ceci est une autre histoire qui réclame une plus large enquête.

Peut-être m'accusera-t-on de préconiser un matérialisme inadmissible en art ; il y a maldonne, ce n'est pas tout à fait cela ; mais il ne fallait pas inventer les chiffres, et tirant ma conclusion d'eux, j'essaie cependant d'être juste et de donner au matériel et au spirituel la part qui revient à chacun. Tant que le système actuel subsistera, tant que le financement de production sera ce qu'il est, tant que le producteur manifestera de la paresse cérébrale, tant qu'on louera le nombril 20 fois le prix de la pellicule, tant que les techniciens ne pourront pas coopérer au film qu'ils tournent : ou bien le spectateur aura du navet ou 50 % des producteurs se ruineront et les sociétés seront éphémères. C'est ainsi et je n'y peux rien.

Certains spectateurs reprochent aux producteurs de ne voir dans le cinéma qu'une simple affaire commerciale. Je ne leur dénie pas le droit d'exiger de ceux-ci un aliment spirituel, intellectuel ou artistique. En tant qu'art le cinéma se doit d'être expressif, mais je leur refuse celui de surenchérir sur ces exigences naturelles en ignorant systématiquement leur droit à la vie ; d'ailleurs le public est souverain et la libre concurrence joue. Il y a des producteurs consciencieux et dont les buts ne sont pas essentiellement lucratifs. Pourquoi diable veut-on les obliger à l'apostolat ? Le public est-il philanthrope ? Comme l'assure l'ecclésiaste il y a un temps pour chaque chose ; un temps pour l'idéal, un temps pour l'art, un temps pour la bonne soupe, un temps pour la folie sociale, un temps pour la philanthropie et bien sûr pour l'hypocondrie qui est sa fille ; tout s'enchaîne et tout se tient. Il y a un seul temps qui ne viendra pas, celui où le producteur acceptera de travailler pour la peau !

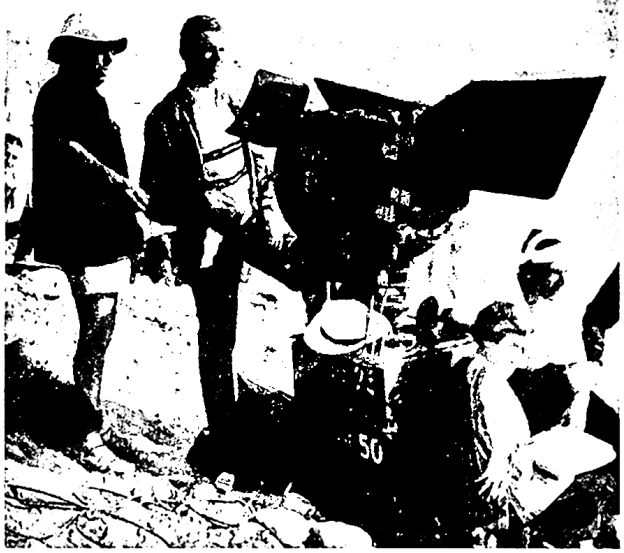
Certains producteurs ont créé des chefs-d'œuvre, ils ont travaillé en partie parce qu'ils avaient le sens de la qualité et de l'œuvre d'art ; ainsi voulaient-ils donner au cinéma son sens véritable ; ce faisant ils ont prouvé qu'ils étaient aussi des êtres de qualité, mais au bout du chemin ils ont trouvé la ruine et l'impossibilité de s'exprimer à nouveau. Et c'est grave parce qu'ainsi le patrimoine spirituel national se trouve amputé d'une somme importante de biens. Mais ces producteurs n'ont jamais voulu travailler pour la peau. Le temps de l'aigreur qu'ils ont connu, ils ne l'ont pas prévu. Voilà pourquoi j'ai parlé d'hypocondrie.

Dans cette affaire, je parle de l'affaire cinématographique on ne peut donner la primauté à un quelconque des principes qui la composent, on doit accepter un dosage équitable sous peine de provoquer l'établissement d'un régime étatique autrement malfaisant.

D'autres renseignements découlent aussi de l'étude des chiffres. En premier lieu, que l'exportation de nos films doit être intensifiée car là peut-être est le salut, à condition de présenter au spectateur étranger le choix qu'il demande. Le producteur de films français vient de découvrir que les recettes étrangères sont souvent supérieures aux recettes françaises et que le taux d'aide qui leur est appliqué est bien supérieur puisqu'il est de 25 % des recettes brutes pour l'Afrique du Nord et l'Union Française et 21% pour les pays spécifiquement étrangers (4 % allant dans la caisse d'Unifrance Films). Depuis deux ans l'exportation s'intensifie ; grâce à elle peut-être, si le producteur y met du sien, la qualité de nos films s'améliorera ; qu'il n'oublie cependant pas que tout ce qui s'exporte doit prétendre au label de qualité ; sur ce marché où la concurrence des nations est impitoyable, le public pourrait le lui rappeler.

NOVALAISE.

JEAN WIENER



EN TOURNANT AVEC LA CAMÉRA VISTAVISION

par Alain Douarinou

Je ne voudrais pas, à la suite de ces quelques critiques sur le matériel mis entre nos mains pour le film d'André Cayatte être taxé de partialité à l'encontre du procédé Vistavision.

Mon but est au contraire, par la publication de ces quelques observations, d'informer mes confrères et les constructeurs, et d'essayer de contribuer à l'amélioration d'un matériel dont l'utilisation peut devenir de plus en plus fréquente étant donné les possibilités apportées par ce procédé !

MON intention n'est pas de revenir ici sur les améliorations indiscutables apportées par le procédé Vista Vision dans le domaine de la définition de l'image, ni sur les possibilités d'agrandissement de l'écran qui en résultent. Questions qui ont été déjà exposées dans les pages de cette revue par Monsieur A. Roux. Mais de rendre simplement compte des enseignements que j'ai pu tirer personnellement de la pratique d'une caméra Vistavision au cours de la réalisation du film « Œil pour œil ».

Cette caméra, qui n'est pas beaucoup plus volumineuse que nos caméras habituelles, est par contre sensiblement plus lourde — (il faut quatre machinistes pour la soulever et la placer sur sa plate-forme) — et si elle est parfaitement équilibrée et maniable, grâce à cette plate-forme panoramique à manivelles — genre Moy — (sur laquelle je reviendrai plus loin) — son poids, ajouté à celui assez important de la plate-forme, la rend à peu près inutilisable sur les pieds élévateurs dont on se sert habituellement en France. (Pied boule Debrie — Crabe Eclair — Pied hydraulique Durin, etc...)

Ceux-ci n'étant pas conçus pour supporter un tel poids, accusent, en effet, un ballant très sensible au moindre mouvement de la caméra. — A tel point que, pour les prises de vues du film que nous venons de tourner, c'est le système, un peu primaire, d'une base robuste de 60 cm de côté, posée sur des cubes de différentes hauteurs, qui s'est avéré le plus stable, et qui a été utilisé, tant en extérieurs qu'au studio, pour la presque totalité des plans.

Et je pense que, si le poids des caméras et des plates-formes panoramiques continue d'augmenter, comme c'est le cas depuis plusieurs années, cette question de la robustesse, de la stabilité et de la rigidité des pieds élévateurs devra être posée aux constructeurs par la C.S.T.

Les différentes manipulations (mise en place de la caméra, changement des objectifs, chargement, etc...) sont sans doute plus minutieuses et plus longues que sur nos caméras, mais sans excès.

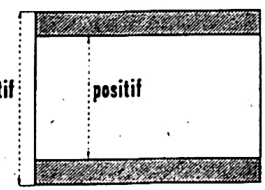
Les magasins sont prévus pour contenir des bobines de 600 mètres, afin de pallier le défilement deux fois plus rapide de la pellicule et d'éviter les rechargements trop fréquents. Mais les bobines de 600 mètres n'étant pas encore mises en circulation en France, à l'époque où nous tournions, nous n'avons pas pu bénéficier de cet avantage, et la perte de temps due aux interruptions plus fréquentes provoquées par les opérations de rechargement a été sensible.

La visée, qui se fait, comme dans tous les systèmes Mitchell sur un viseur clair extérieur avec parallaxe, est contrôlable, entre les prises de vues par basculage sur un dépoli.

Le viseur est le même que celui que nous avons connu sur les caméras « technicolor » et sur les caméras «cinémascope », agrémenté d'une série de caches au format $\frac{100}{185}$

Ce format, qui doit être, en principe, utilisé au tirage positif, est harmonieux et très agréable à « cadrer », aussi bien pour les ensemble que pour les plans rapprochés à deux ou plusieurs personnages, et même pour les gros plans.

Malheureusement le négatif est impressionné sur un format plus haut (environ $\frac{100}{145}$) que le positif prévu, ce qui oblige le cameraman à réserver des marges de sécurité en haut et en bas du cadre $\frac{100}{185}$ au cas où le négatif serait utilisé intégralement au tirage positif.



D'où, entre autres inconvénients :

1. — l'impossiblité de cadrer la hauteur totale des décors sans courir le risque de voir les passerelles impressionnées en haut du négatif;

2. — la nécessité de réduire de 50 cm environ la longueur des travellings dirigés dans l'axe de la prise de vue, sous peine de voir en bas du négatif ces cinquante cms de rails;

3. — l'obligation de demander à l'ingénieur du son de placer son micro plus haut qu'il devrait l'être normalement.

Ces inconvénients ne sont d'ailleurs pas inhérents au seul

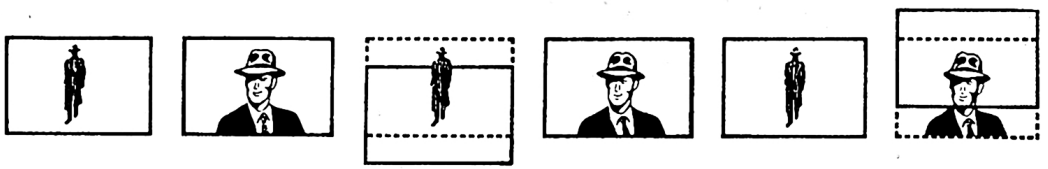
procédé Vistavision. Nous les connaissons depuis qu'on nous demande, dans les films en format normal, de cadrer simultanément pour le 185 et pour le format normal — et ils ne seront évités que lorsqu'on se sera décidé à tourner définitivement, *avec un cache devant le négatif à la prise de vue*, dans le format 185, ou tout autre format souhaité par le réalisateur et le producteur.

Le viseur clair est placé cette fois au-dessus de l'objectif de prise de vues, ce qui donne une correction de parallaxe en verticale.

Malheureusement, si, pour compenser cette parallaxe, l'inclinaison du viseur est réglable, cette inclinaison ne peut être réglée, pour chaque prise de vues, que pour une seule distance du sujet à l'objectif, étant donné que le système de réglage n'est pas compté avec le mécanisme de changement de mise au point. Ce qui fait, dans le cas d'un sujet évoluant d'une grande à une très courte distance de la caméra, que le cameraman ne pourra régler l'inclinaison de son viseur que pour corriger la parallaxe sur une des distances extrêmes, à son choix, et devra procéder par repèrages et par approximations pour les autres positions du sujet, ce qui provoque un manque de précision sur les cadrages intermédiaires et une perte de temps.

Personnellement, dans le cas fréquent d'un acteur se rapprochant à une courte distance de la caméra, j'ai toujours choisi la plus courte distance pour régler la correction de la parallaxe, étant donné que c'est aux courtes distances que ces corrections sont les plus importantes et demandent le plus de précision.

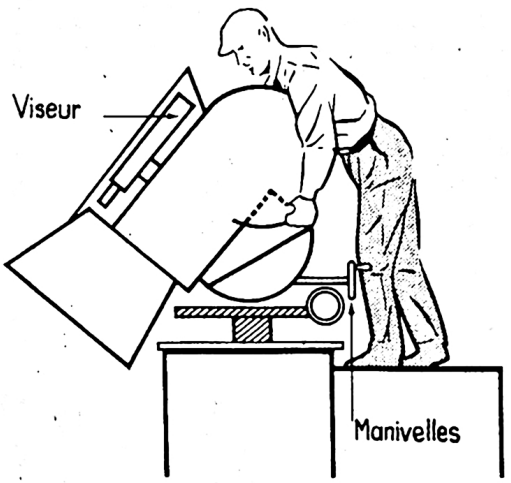
Ces schémas approximatifs peuvent donner une idée de l'importance des corrections de la parallaxe dans certains cas.



Positions extrêmes du sujet dans l'image négative.

En traits pleins, le même cadrage vu dans le viseur réglé sur l'image la plus rapprochée.

En traits pleins, le même cadrage vu dans le viseur réglé sur le plan éloigné.



Quant à la plate-forme panoramique, elle possède toutes les qualités ainsi que les quelques défauts inhérents aux plates-formes à manivelles.

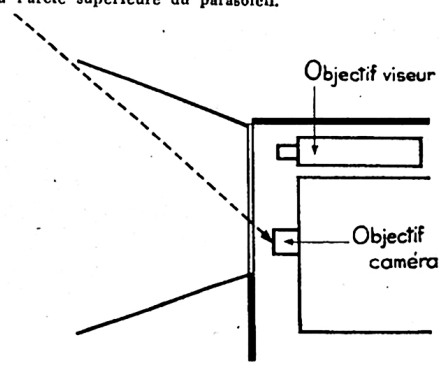
Outre l'équilibrage parfait de la caméra obtenu par une plaque, mobile dans le sens longitudinal, déplaçant le centre de gravité vers l'avant ou vers l'arrière, cette plate-forme permet des mouvements très doux et très liés, mais par contre, elle interdit tous les mouvements rapides qu'on est obligé d'exécuter, de façon assez incommode, en débrayant les manivelles.

D'autre part, cette plate-forme ne permettant qu'un angle relativement faible, en plongée ou en contre plongée, on emploie pour accentuer cet angle une pièce additive, en forme de coin, intermédiaire entre la plate-forme et la caméra.

Mais dans le cas d'une plongée, accentuée à l'aide de ce coin additif, le viseur se trouvant placé à la partie supérieure de la caméra et les manivelles faisant partie du socle fixe de la plate-forme et n'accompagnant pas, de ce fait, la caméra dans son mouvement de plongée, il se trouve que lorsque le cameraman est en position pour surveiller le cadre dans le viseur, il a les manivelles à peu près à la hauteur des genoux et absolument hors de portée.

On peut évidemment arriver à s'en tirer pour des petits rattrapages, soit avec les pieds, soit avec des leviers additionnels, mais cela relève plus de l'acrobatie et de la prestidigitation que du métier de cameraman.

Enfin, cette position du viseur sur la partie supérieure de la caméra, implique l'utilisation d'un parasoleil sensiblement rehaussé pour permettre le passage du champ visuel du viseur, et de ce fait ce parasoleil n'a plus qu'une action très limitée sur les lumières de contre-jour qui atteignent plus facilement l'objectif de prise de vues mal protégé, du fait qu'il est situé relativement bas par rapport à l'arête supérieure du parasoleil.



Voir en page 28. Le système optique de la caméra Vistavision.

MOLE RICHARDSON - Agent exclusif pour la France.

L'ARCHITECTE-DÉCORATEUR

Entretien avec

Jean d'Eaubonne

Recueilli par Marie EPSTEIN

(Entretien du 16 novembre 1956 au Studio Photosonor pendant les prises de vues du film « JUSQU'AU DERNIER ».)

Remontons, si vous le voulez bien, le cours de vos réalisations. Pouvez-vous nous faire part de quelques souvenirs concernant vos débuts ?

Je me rappelle la préparation du film « Les Nouveaux Messieurs ». J'ai été très fier de pouvoir passer une semaine à la Chambre des Députés, moyennant 25 francs de pourboire au portier. J'étais très jeune...

Vous avez débuté comme assistant de Lazare Meerson et de Jean Perrier ?

J'ai gardé un vivant souvenir de Meerson, de sa voix, de ses gestes, de sa façon d'être, de cette cigarette qu'il tenait toujours à la main sans la fumer, enfin de sa « présence »...

Mais j'ai surtout travaillé avec Perrier, avec lequel j'ai collaboré à tous les grands films dont il a été le décorateur.

Cependant, la vraie grande influence qui se soit exercée sur moi a été celle du cinéma américain de cette époque-là.

Depuis, vous avez collaboré à des films les plus divers, surréalistes, réalistes, fantaisistes, historiques... Quel genre préférez-vous ?

C'est bien difficile à dire... Par exemple, Cocteau est plus près de moi que Berger. Mais je suis plus près de satisfaire Berger que Cocteau...

A quoi attribuez-vous ce décalage ?

Cocteau est grand poète, en ce qu'il pense, mais ce qu'il pense il le présente trop matériellement. Visuellement, il est plus matérialiste que moi... Ses décors sont trop réels, trop concrets... non par eux-mêmes, mais par leur présentation technique. La poésie « d'Orphée » a été détruite par la violence du son et la dureté de la lumière.

Puisque nous parlons du décalage entre réalité et poésie, où trouvez-vous l'amorce de votre travail, le germe de l'inspiration ?

Dans la réalité, naturellement, mais dans une réalité que je transpose suivant le sujet.

Cette transposition est-elle libre ? Pour un sujet qui n'est pas de pure fantaisie, le décor cinématographique doit-il respecter scrupuleusement, à votre avis, les conditions de la réalité ?

Pas forcément... Le décor cinématographique n'est pas enchaîné à la réalité. Même pour un sujet réel, il peut transformer les volumes et prendre toutes les libertés, pourvu que cela ne soit pas « vilain » et donne bien l'impression voulue...

De même, pour les éclairages et les angles de prises de vues, les soumettez-vous à la logique, ou leur accordez-vous toute liberté, suivant l'effet à obtenir ?

Il faut bien suivre une certaine logique... Les plans plongeants ou montants doivent pouvoir se justifier par un personnage qui regarde de bas en haut ou de haut en bas...

...ou par l'impression morale à donner, comme dans la « Jeanne d'Arc » de Dreyer, où les oppresseurs sont toujours présentés par des plans montants, et l'opprimée, par des plans plongeants...

...En ce qui concerne l'éclairage, des sources lumineuses venant de tous les côtés, dans un même décor, seraient absurdes, et surtout laides. Mais quand le cadre est beau et l'éclairage émouvant, il ne faut pas être trop rigoureux...

Quel est le rôle que vous attribuez au décor cinématographique ?

Le décor est, pour moi, l'équivalent d'un accompagnement musical à l'acteur et au dialogue. Il ne doit pas dépasser ce rôle, sauf dans certains cas, où le décor devient acteur lui-même...

Par exemple, dans « La Chartreuse de Parme » le décor de la prison... Là, par l'impression de puissance qu'il devait donner, le décor devenait plus important que le personnage. Il n'en est pas de même, quand il s'agit d'un dancing, par exemple...

Au cours de la réalisation, quels sont vos rapports avec les techniciens : le metteur en scène, tout d'abord ?

Cela dépend de chaque metteur en scène... Certains me donnent des indications très précises, au moment du découpage. C'est très utile ; mais, je dois dire que, souvent, les metteurs en scène, les moins précis, font de très bons films. Cela ne signifie pas, naturellement, que ceux qui sont très précis, comme René Clair, par exemple, ne font pas de très bons films...

Quels souvenirs personnels avez-vous gardé des différents réalisateurs avec lesquels vous avez travaillé ?

Cocteau : il faut le découvrir — il vous dit ce qu'il ne veut pas, mais ne vous dit pas ce qu'il veut...

Feyder : avait le don de faire comprendre la composition qu'il désirait ; on discernait, à travers ses explications, l'image principale, telle qu'il la voyait, sous son angle de profondeur. Parfois, il créait une telle évocation du décor, qu'on en construisait trois fois trop. Une fois, pour bien situer une cabine téléphonique, il nous avait décrit toute l'atmosphère du magasin et de la rue, où elle se trouvait, et il a été très étonné de trouver tout cela réalisé sur le plateau, autour de la seule cabine dont il avait besoin...

Ophuls : a le don de vous stimuler... de vous mettre en transes... de tirer le maximum de vous... et cela, par son mauvais caractère, par son injustice.. Cela crée une émulation à faire quelque chose... C'est excellent.

Comment collaborez-vous pratiquement avec le metteur en scène, au moment du découpage ?

Je réalise l'image générale de chaque décor. Je suis partisan du découpage illustré par des croquis, mais je n'ai jamais pu le faire...

... votre collaboration avec l'opérateur de prises de vues ?

Je ne prévois des angles précis que dans les grands décors de reconstitutions historiques ou quand cela peut épargner une perte de temps coûteuse, dans des décors très spéciaux... par exemple pour le passage d'un carrosse dans une rue ?

Mais, en général, les angles de prises de vues dépendent uniquement du réalisateur et de l'opérateur.

L'idéal serait de pouvoir préparer le travail, non seulement sur plans, mais sur une maquette à trois dimensions : je n'ai pu le faire que rarement.

Collaborez-vous au montage ?

Uniquement pour rectifier des cadrages par truca. Ainsi, dans « La Loi du Nord », j'ai dû couper ainsi un rocher très mal réalisé.

Eprouvez-vous beaucoup de difficultés à faire réaliser le décor que vous avez conçu, et qui, pour se matérialiser, doit passer par toute une équipe ?

Ce ne sont pas les exécutants qui sont à craindre, tous les critiques qui les entourent... Chacun donne idée, et, parmi toutes ces critiques, l'idée originale parfois par se déformer. Mais, toutes les fois qu'on s'est laissé influencer, on s'aperçoit qu'on a eu tort de dériver de sa conception première.

... Et la couleur ?

Là plus que jamais intervient le rôle capital de rateur. Le décor sera bon avec un bon opérateur et vais avec un mauvais.

Cela valait déjà, pour le noir et blanc. Ainsi Ronde » qui a reçu le meilleur prix du décor à la nale de Venise, eh bien, le mérite en revient surtout l'opérateur qui a su bien éclairer et photographier décors...

Nous nous permettons de remarquer que la photo évidemment détruire l'effet d'un décor beau, mais difficilement transformer en œuvre d'art, un décor lai

Marie

POUR VOS DÉCORS DE FILM - PAPIERS ...

DUCHESNE

5, Boulevard Filles du Calvaire — TUR. 64-20

Programme de la Cinémathèque Française

SEANCE DE PROJECTION :
Musée Pédagogique, 29, rue d'Ulm - PARIS

1. — Séance de 18 h. 30.
2. — Séance de 20 h. 30.
3. — Séance de 22 h. 30.

VENDREDI 15 MARS
1. LE CABINET DU DOCTEUR CALIGARI, de Robert Wiene, Allemagne 1919.
2. HELL'S HINGES, de Th. H. Ince, U.S.A. 1915, avec William Hart.
3. INTOLERANCE, de D.W. Griffith, U.S.A. 1916.

SAMEDI 16 MARS
1. LA BARRICADE SILENCIEUSE, de Otakar Vavra, Tchécoslovaquie 1948.
2. LES ENFANTS D'HIROSHIMA, de Kaneto Shindo, Japon 1952.
3. NOTRE PAIN QUOTIDIEN, de Dudow, U.S.A. 1953.

DIMANCHE 17 MARS
1. LA JEUNESSE DE MAXIME, de Kosintzefet Trauberg, U.R.S.S. 1935.
2. LE RETOUR DE MAXIME de Kosintzef et Trauberg, U.R.S.S. 1937.
3. LE QUARTIER DE VIBORG, de Kosintzef et Trauberg, U.R.S.S. 1939.

LUNDI 18 MARS
1. INGEBORG HOLM, de Victor Sjostrom, Suède, 1913.
   TERJE VIGEN, de Victor Sjostrom, Suède 1916-1917.
2. L'ETRANGE AVENTURE DE L'INGENIEUR LEBEL, de Victor Sjostrom, Suède 1915.
   LA CHARRETTE FANTOME, de Victor Sjostrom, Suède 1920.
3. LES PROSCRITS, de Victor Sjostrom, Suède 1917.

MARDI 19 MARS
1. LA FILLE DE LA TOURBIERE, de Victor Sjostrom, Suède 1917.
2. LA VOIX DES ANCETRES, de Victor Sjostrom, Suède 1918.
3. LA MONTRE BRISEE, de Victor Sjostrom, Suède 1919.

JEUDI 21 MARS
1. HANS NAADE TESTAMENTE, de Victor Sjostrom, Suède 1919.
2. MAITRE SAMUEL, de Victor Sjostrom, Suède 1920.
3. LE VAISSEAU TRAGIQUE, de Victor Sjostrom, Suède 1922.

VENDREDI 22 MARS
1. L'EPREUVE DU FEU, de Victor Sjostrom, Suède 1921.
2. LA LETTRE ROUGE, de Victor Sjostrom, U.S.A. 1926.
3. LE VENT, de Victor Sjostrom 1928.

DIMANCHE 24 MARS
1. LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE, de Robert Bresson, France 1944.
2. LES MAUVAISES RENCONTRES, Alexandre Astruc, France 1955.
3. ORDET, de C.T. Dreyer, Danemark

LUNDI 25 MARS
1. Un film inédit suédois.
2. SOUS LES TOITS DE PARIS, de Clair, France 1930.
3. Le 15 JUILLET, de René Clair, 1932.

MARDI 26 MARS
1. PARIS QUI DORT, de René Clair, 1923.
   ENTRACTE, de René Clair, France
   LA TOUR, de René Clair
2. LE FANTOME DU
   René Clair, France 19..
3. LE VOYAGE IMAGINAIRE, de Clair 1925.

JEUDI 28 MARS
1. UN CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE, René Clair, France 1927.
2. LE SILENCE EST D'OR, de René France 1947.
3. LES GRANDES MANŒUVRES, de Clair, France 1956.

VENDREDI 29 MARS
1. FANTOME A VENDRE, de René Grande-Bretagne 1936.
3. MA FEMME EST UNE SORCIERE, René Clair, U.S.A. 1942.
3. C'EST ARRIVE DEMAIN, de René U.S.A. 1944.

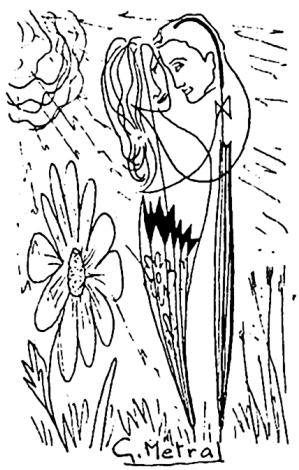
SAMEDI 30 MARS
1. LE DERNIER MILLIARDAIRE, de Clair, France 1933.
2. LA BEAUTE DU DIABLE, de René France 1949.
3. LES BELLES DE NUIT, de René France 1952.

DIMANCHE 31 MARS
1. LE MILLION, de René Clair, 1931.
2. A NOUS LA LIBERTE, de René France 1931.
3. LA BELLE ENSORCELEUSE, de Clair, U.S.A. 1940.

LES MEMBRES FONDATEURS de l'a.c.a.

(Association des Artistes et Amis du Film d'Animation)

Alexandre Alexeieff, Arcady, Bertold Bartosch, Omer Boucquey, Paul Grimault, Henri Gruel, Jean Image, Jean Jabely, Gilbert Métral, Rémy Tessonneau : présentent



LA Rencontre internationale du Film d'animation, organisée par l'I.D.H.E.C. et l'A.F.D.C. pendant le Festival de Cannes 1956, a suscité chez les animateurs français une prise de conscience de l'état et du destin de leur profession au sein du cinéma de leur pays et du cinéma mondial.

Aussi ces animateurs se présentent aujourd'hui afin de donner une suite au rapprochement effectué à Cannes, après avoir étudié en commun les initiatives à prendre.

Deux résolutions importantes se sont dégagées :

1. — Déclaration de principe concernant la nature, la valeur et la portée du Film d'animation.

2. — Création d'une Association dite : « Les Artistes et les Amis du Film d'Animation ».

Ces résolutions visent d'une part à définir l'animation en tant qu'entité cinématographique propre, d'autre part à grouper de manière organique les promoteurs et les amis du film d'animation, en vue d'une action concertée de production qualitative et d'expansion.

Le film d'animation, sa valeur, sa portée, son avenir

1. — Ce qu'est le film d'animation.

Les animateurs français estiment que si, au cours de soixante années d'histoire du cinéma, le film d'animation s'est trouvé méconnu, une des principales causes en fut l'absence de liaison entre les professionnels, le manque d'information des pouvoirs publics, des critiques et du public même.

Il n'est pas douteux en effet que les efforts conjugués des auteurs eussent permis de dégager aux yeux de tous une définition claire et distincte du Film d'animation. C'est ce qu'il importe avant tout de faire aujourd'hui.

Historiquement l'animation précède le cinématographe de plusieurs décades. (Zootrope, Praxinoscope, Phénakistiscope, etc.). De ce fait elle pourrait se prétendre un art indépendant. Mais le film d'animation dans sa forme et dans sa pratique actuelles ne saurait être soustrait au phénomène général et complexe appelé couramment « cinéma ».

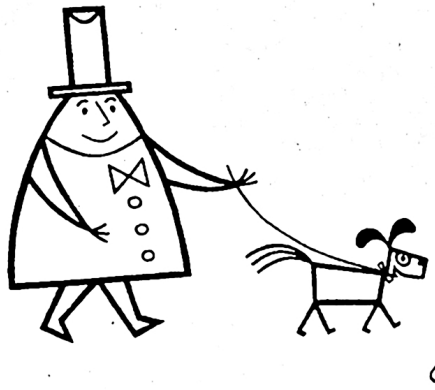
Sans s'étendre sur la définition complète de celui-ci, on notera que, *dans sa phase finale,* il consiste en une *synthèse mécanique d'événements visuels et sonores,* réalisée par la projection sur l'écran d'une bande contenant tous les éléments de cette synthèse.

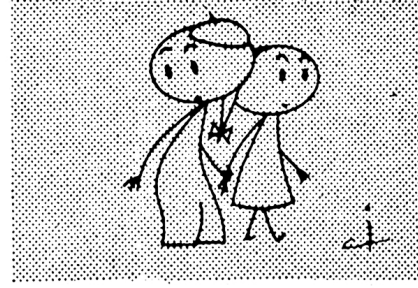
Dans cette phase (qui est la phase de « consommation » le film d'animation ne diffère en rien du cinéma en général. Mais il en diffère totalement dans sa *phase de création.*

Ainsi le CINEMA DIRECT, (on peut désigner ainsi la manifestation la plus courante du cinématographe) — procède par une analyse mécanique, au moyen de la photographie, d'événements semblables à ceux qui sont reconstitués sur l'écran. Le CINEMA D'ANIMATION, lui, crée ces événements par d'autres moyens que l'analyse directe.

Qu'il s'agisse d'un univers à deux dimensions ou d'un univers à trois dimensions, (dessin dans un plan ou volume), l'ESPACE est inventé de toutes pièces et évolue en fonction du TEMPS selon le désir du réalisateur. Si des objets réels, ou même des personnages vivants y figurent, ils sont entièrement soustraits à leur propre monde pour devenir les éléments expressifs d'un nouvel univers.

Les techniques et les procédés d'animation sont illimités. Mais ils ont en commun un caractère essentiel qui pourrait leur servir de définition : c'est l'ABSENCE D'ANALYSE DIRECTE. Il en résulte





que dans un film d'animation LES EVENEMENTS ONT LIEU POUR LA PREMIERE FOIS SUR L'ECRAN.

Valeur du film d'animation

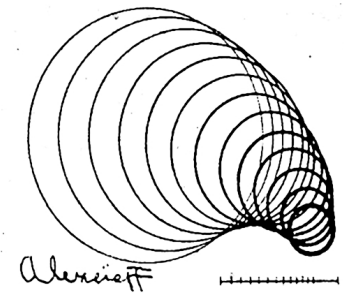
L'Animation est le seul art cinématographique comportant une création intégrale :

— Parce que les animateurs exercent un pouvoir absolu sur la forme, la couleur, la texture, le mouvement et le son de leurs films. Ces films sont entièrement façonnés par la main des hommes, la photographie n'y jouant qu'un rôle accessoire et même facultatif.

— Parce que les actions présentées sont inventées dans la totalité de leur dessein et, en conséquence, sont libérées des contraintes de la réalité extérieure et ne doivent rien au hasard.

De sorte qu'en définitive, le film d'animation se présente comme la forme d'art qui exerce la plus haute emprise de l'homme sur le destin.

Alors que le cinéma direct ne libère pas les hommes de leur univers, le cinéma d'animation, négligeant l'univers physique, en suscite d'autres, avec leurs lois et leurs significations.



Portée du film d'animation

L'animation est, selon l'occasion, un moyen ou une fin. Un *moyen* lorsqu'elle se met à la disposition du cinéma direct, de la pédagogie, de l'industrie, de la publicité ou de « l'explication » sous tous ses aspects.

Mais aussi et surtout le cinéma d'animation est une *fin en soi*, parce que c'est un art. Les œuvres déjà réalisées à travers le monde ne permettent-elles pas d'affirmer que le film d'animation s'est manifesté, selon son essence même, comme un mode majeur de création au degré le plus élevé ?

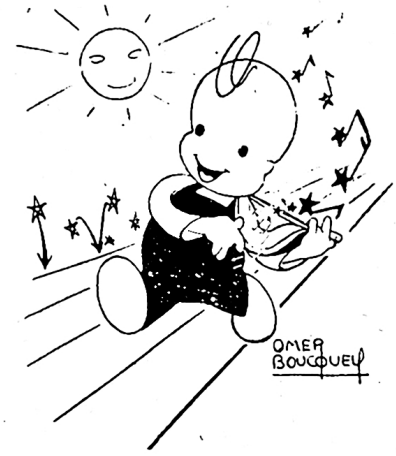
Perspectives

La relance du film d'animation ne saurait évidemment se fonder sur la simple revendication de cette autonomie artistique.

Il faut encore que le cinéma d'animation pour être en mesure de se renouveler, refuse de se dérober à ses responsabilités.

Pour se manifester dans sa dignité esthétique et culturelle, il lui faut sortir de la facilité des occasions mercantiles comme du mauvais goût où le retient si souvent le graphisme conventionnel de ses héros. Le film d'animation doit dépasser le genre de comique puéril où les contraintes techniques, économiques et psychologiques l'ont cantonné trop souvent pour redécouvrir la poésie et la grandeur. Un art qui cesserait d'enrichir ses procédés et ses inspirations sombrerait fatalement dans un académisme désuet.

C'est dans cet esprit à la fois critique et constructif que s'est constituée et désire travailler, avec le concours de toutes les bonnes volontés, l'Association des ARTISTES et des AMIS du FILM d'ANIMATION.



LE MONTAGE

Les différentes conceptions du montage selon Eisenstein

par Jean Mitry

QUE le symbole donc soit appliqué ou impliqué, artificiel ou réaliste, les principes du montage sont les mêmes : déterminer une idée par le choc de deux images, par leur inter-action réciproque. Eveiller dans la conscience une série d'idées qui créent un état affectif puis, grâce à l'enchaînement de ces sentiments provoqués, susciter un état d'esprit, un mouvement, une participation du spectateur à l'idée d'ensemble qu'on a voulu lui communiquer. Et de telle sorte qu'entraîné dans ce courant, saisi par cet enchaînement dynamique, il ait l'impression d'avoir adhéré librement au sens général qui en découle, tout comme s'il ne devait cette adhésion qu'à son jugement, à sa détermination personnelle et non pas à l'éloquence du narrateur.

On voit donc que le rapport est subtil, le rapprochement imprévu, le symbole fugitif — moins donc il est « appliqué », imposé — et plus il a de force, de résonnances profondes. Tout comme en poésie où l'image est d'autant plus poétique qu'elle est plus éloignée de son objet, reliée à celui-ci par un fil ténu et discret mais suffisamment sensible pour assurer la liaison de l'un à l'autre. On serait tenté d'ailleurs de rapprocher, sinon la stylistique, du moins la méthode d'Eisenstein de celle de Valéry. En effet, contrairement à certains poètes qui expriment une idée relativement précise et mettent en vers ce qu'ils ont d'abord pensé en prose, qui décrivent beaucoup mais font voir très peu, Valéry décrit peu et n'exprime aucune idée apparente. Il se contente de traduire des impressions, des sensations, de provoquer des états émotionnels. Mais à travers de hardies métaphores qui sont très loin de la chose, à travers tout un réseau d'images fugitives ou d'évocations incantatoires, il laisse transparaître des relations qui se condensent peu à peu dans l'esprit du lecteur, arrivant ainsi à communiquer des idées par des mots qui cependant ne les expriment pas.

C'est ainsi qu'Eisenstein agit dans ses films — dans *Potemkine* en tout cas. Mais la chose est beaucoup plus ardue au cinéma où la matière résiste et oppose une quantité d'obstacles difficiles à surmonter et que le mot ne connaît point. Toutefois, s'il provoque des sentiments, c'est beaucoup moins par le fait d'un raisonnement de la part du spectateur que par une sorte *d'opération réflexe*. La prise de conscience intellectuelle, le raisonnement, viennent plus tard. Organiser, *conditionner* ces réflexes, tel est pour lui l'art premier du réalisateur. Il ne cherche pas à convaincre mais à surprendre, à saisir, à subjuguer.

Au montage d'attractions proprement dit et à ses fâcheuses conséquences Eisenstein opposera dans *Potemkine* et dans ses films suivants (1) ce que l'on pourrait appeler un *montage réflexe*, n'utilisant alors que des symboles déterminés par le contenu. Autrement dit, un montage de *faits* significatifs *maintenus et compris dans les limites du déroulement logique de l'action*, venant s'insérer à un moment précis dans un événement quelconque, soit pour s'opposer à cet événement et en différer la solution (dans un sens beaucoup plus complexe que le « suspense-time » américain) ; soit pour déterminer une réaction particulière entre les faits ainsi rapportés entre eux ; soit encore pour rappeler par association réflexe un événement semblable ou de même sens réalisé ou évoqué dans une phase précédente de l'action et agir ainsi sur les nerfs et la conscience du spectateur.

« Le plan, dit Eisenstein, n'est pas un élément de montage, c'est une cellule. De même que la division des cellules produit une série d'organismes différents, de même la division des plans — leur collision, leur conflit — fait naître des concepts.

« Poudovkine défend l'idée selon laquelle le montage ne serait qu'une association de plans, une succession de fragments arrangés en série afin d'exposer une thèse. Pour moi le montage est une collision et de la collision de deux facteurs surgit un concept. A mon point de vue l'association n'est qu'une possibilité, un cas particulier.

« Songez au nombre infini de combinaisons physiques qui naissent du seul choc des corpuscules. Cela dépend de leur vitesse, de leur énergie, de l'incidence de leurs trajectoires, etc... Parmi toutes ces combinaisons il y en a une dans laquelle le point d'impact est si faible que la collision se dégrade en un seul mouvement des deux corpuscules qui poursuivent alors leur cheminement dans la même direction. C'est cette seule combinaison qui correspond aux vues de Poudovkine » (1).

On pourrait répondre que c'est aussi la seule qui corresponde au principe de l'unité dramatique où les causes se poursuivent à travers leurs effets réciproques dans une continuité unique qui est leur développement même — sans quoi il n'y a pas *drame* (au sens littéraire du mot) mais seulement *accident*. Pas de drame *organisé*, de *développement*, puisque les deux mobiles, quelles que soient leurs modifications internes poursuivent leur chemin — dévié peut-être — mais s'en vont chacun de leur côté...

« Si le montage doit être comparé à quelque chose, poursuit Eisenstein, les collisions successives d'un ensemble de plans peuvent être comparées à une série d'explosions dans un moteur d'automobile. Comme celles-ci impriment le mouvement à la machine, le dynamisme du montage donne l'impulsion au film et le conduit à sa finalité expressive (1).

Par là nous allons voir justement que le montage d'Eisenstein qui s'adapte mal à la continuité linéaire d'un récit ou d'un drame individuel est parfaitement adéquat au drame collectif qui est l'objet même de tous ses films...

La comparaison d'Eisenstein nous permet, nous invite même, à faire quelques comparaisons « thermodynamiques ». Qu'il s'agisse du mouvement Brownien ou simplement d'une masse d'eau en ébullition, les particules — atomes ou molécules — qui reçoivent un accroissement d'énergie transforment cette énergie en mouvement, et par-là, en chaleur, en rayonnement. Toutes ces particules, mues par la même impulsion, par le même dynamisme, agissent différemment (dans des directions différentes) : leurs mouvements sont désordonnés, désorientés. Elles s'entrechoquent, se bousculent, s'échappent, se heurtent. Mais cet ensemble de mouvements divers constitue un seul mouvement global, une unité collective : l'eau entre en ébullition.

On peut sans difficulté y reconnaître l'image du drame collectif dont le mouvement unique, le flot débordant, n'est que la somme d'une quantité de mouvements individuels plus ou moins désordonnés mais mus par la même impulsion. On ajouterait que le « drame » proprement dit n'est que la poursuite d'un seul d'entre ces mouvements, l'analyse des conséquences de la rencontre des deux — ou quelques — particules et, dans cet ordre d'idée, on admettra le caractère exceptionnel que lui attribue Eisenstein. On conviendra enfin que ses principes de montage, ses collisions, ses conflits fugitifs aussitôt diversifiés et remplacés par d'autres, ses « explosions » successives et multiples sont à l'image du mouvement épique et le reconstituent sur le plan formel. La

(1) Octobre *seul utilisera encore (nous l'avons vu) le montage d'attractions — et parfois* La Ligne Générale — *tout en faisant un large emploi du montage réflexe.*

(1) *Eisenstein : « The Cinématographie principale » in Transition. Paris, juin* 1930. *Repris dans* Film Form.

continuité Eisensteinienne n'est que la somme d'une quantité, non point de plans, mais de groupes de plans associés, heurtés, entrechoqués, de « cellules » élémentaires qui sont elles-mêmes associées ou opposées : juxtaposées ; de « conflits » épars, multiples et discontinus. Aucun des faits, des événements particuliers, des personnages, n'est suivi, poursuivi dans son expansion, mais seulement saisi en un instant paroxyste qui le révèle et éclaire d'autres instants paroxystes dont l'ensemble constitue l'épopée.

Le mouvement lui-même n'est représenté dans sa réalité objective, dans son accomplissement que lorsqu'il s'agit d'un mouvement collectif la révolte des marins sur le cuirassé — la fusillade sur les escaliers, etc...) Jamais ou presque jamais lorsqu'il s'agit d'un mouvement individuel. Ou bien Eisenstein suggère la cause en ne montrant que l'effet ou bien il supprime — sauf lorsqu'il est indispensable — *le temps de réalisation de ce mouvement*. A tel geste *amorcé* dans un plan il raccorde l'*effet* de ce geste dans le plan suivant. Par exemple : un soldat lève son bras armé d'un sabre. Il va frapper. On coupe aussitôt et l'on raccorde avec le plan suivant : le sabre a tranché le visage d'une femme dont l'œil crevé coule sanguinolent sur sa joue, etc...

Eisenstein ne montre que les « charnières » du mouvement, l'instant de volition, la préparation de l'acte et le résultat de cet acte. C'est ce qui donne à ses films, et tout particulièrement à son *Potemkine* une si grande puissance dynamique et l'apparence d'un « comprimé de mouvements ».

On pourrait dire également que, devant un ensemble de possibilités, là où Poudovkine *élimine* celles qui ne sont pas suffisamment significatives et retient toutes les autres. Eisenstein *choisit* celle qui est la *plus significative* et ne retient qu'elle. Moins lyrique, moins expansif, il est plus rigoureux, plus violent, plus direct aussi; plus sec.

Mais si le montage d'Eisenstein est un ensemble de conflits, de collisions, il ne faudrait pas croire qu'il n'y ait conflit entre les plans que de leur contenu. A ceux du « donné imagé », s'ajoutent tous ceux du « donné imageant ». C'est-à-dire les conflits de formes, de lignes, de volumes, offerts par les contrastes dans l'organisation plastique des plans et dans l'organisation de leurs rapports. Les conflits de tonalité (lumière, éclairages) de dimensions (gros plans, plans lointains, etc.) de direction (mouvement venant vers la caméra, s'éloignant, allant de gauche à droite, de droite à gauche, etc...). Enfin les conflits entre les durées réciproques des plans ; entre l'objet et ses dimensions, entre l'événement et sa durée.

L'ensemble de ces conflits, de ces relations, constitue précisément la « cellule », l'unité de montage. Il est évident que leur organisation intrinsèque et extrinsèque ne saurait être gratuite. Elle est commandée par le contenu lui-même et par le sens que l'on espère lui voir prendre à la faveur de cette organisation. Aussi bien ne saurait-on établir de lois strictes puisque chaque film remet tout en question par la diversité même de son propos. Mais cet ensemble de conflits constitue l'élément de base du rythme cinématographique. Nous reviendrons sur cette question, soulignant ici toutefois que si l'application de ce rythme est un problème sans cesse renouvelé, le rythme en tant que tel obéit à des lois qui, pour être très générales, n'en sont pas moins précises.

(A suivre)

FABRIQUE DE COMPTOIRS EN ÉTAIN
FOURNITURES GÉNÉRALES POUR CAFÉS, RESTAURANTS, HOTELS, etc...
MAISON FONDÉE EN 1892
BERC ANTOINE 10 & 12, Boulevard Richard-Lenoir PARIS-11e Tél. : ROQ. 41-63
TOUT LE MATÉRIEL DE CAFÉ
LOCATION

LE COIFFEUR DU TOUT CINÉMA
ANTOINE SALVADOR
Haute coiffure — Créations — Institut de beauté
67, rue Pierre-Charron - Téléphone ELY. 11-51

La plus importante organisation française de location de matériel pour prises de vues
son & lumière
GROUPES ELECTROGÈNES
général électric
toutes puissances
cent projecteurs
10 kw pour la couleur
15, AVENUE DE LA PORTE DES TERNES
PARIS-XVIIe
ÉTO. 42-42

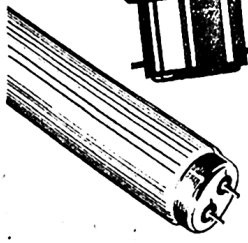
LABORATOIRES
SAIPE
19, rue de Montreuil - PANTIN - Tél. : VIL. 80-50
■
LAMPES DE PROJECTION
■
CELLULES PHOTO-ÉLECTRIQUES
■
LAMPES D'EXCITATION
■
TOUTES LAMPES SPÉCIALES

qui pense

lumière

dit

CLAUDE PAZ ET SILVA



LA LAMPE

CLAUDE

KRYPTON

Dernier mot du progrès dans le domaine de l'éclairage par incandescence
Blancheur de la lumière sous un faible volume.
Gamme complète, enrichie maintenant de la CLAUDE KRYPTON DE LUXE opalisée à la silice
"lumineuse ultra-blanche et veloutée"

LA LAMPE UNIVERSELLE **CLAUDE** ★ F.110 **DMS**

Plus de starter, plus d'ennuis C'est l'allumage instantané qui a fait ses preuves, comme l'attestent les plus prestigieuses références
Nuances de très haute qualité : Ambiance de confort et de repos visuel. " Rose de France de Luxe " et " Blanc Z " parfaites pour les installations commerciales comme pour l'éclairage des pièces d'habitation

LES LAMPES A BALLON FLUORESCENT **CLAUDE** ★ **MBF**

125 W - 250 W - 400 W
Solution moderne pour l'éclairage des routes, des voies publiques et des locaux industriels

... et toutes les sources de lumière...

pour l'éclairage architectural, industriel et commercial par tubes fluorescents en forme et sur mesure.

ENSEIGNES ET PUBLICITÉ LUMINEUSE
Pureté du graphisme.
Distinction des couleurs.

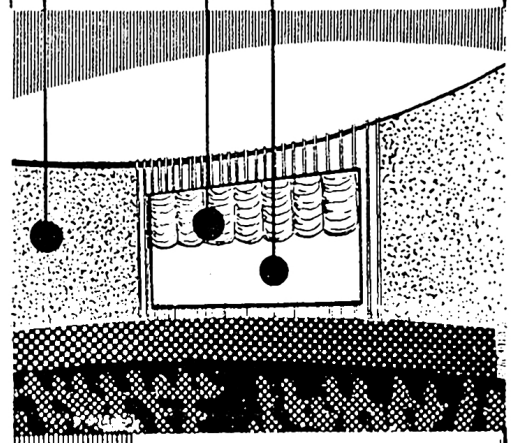
Notre bureau d'études est à votre disposition

CLAUDE PAZ ET SILVA
Toujours les 1er en date et en qualité

HAVAS

DÉPARTEMENT LUMIÈRE
8, Rue Cognac-Jay - Paris-VII[e] - INV. 96-10

Pour vos REVÊTEMENTS MURAUX
RIDEAUX DE SCÈNE
ÉCRANS



CONSULTEZ LES

E. LALU ET CIE

29, AVENUE DE L'OPÉRA
PARIS I - OPE 69-89

Spécialiste des

TISSUS ININFLAMMABLES
RHOVYL et Fibres de VERRE
ECRANS " TISS-PERFOR "

Pour bien choisir votre tissu consultez Lalu

Le Cahier de L'EXPLOITANT

A PROPOS DU PRIX DES PLACES

LA taxe additionnelle et le timbre quittance ont en effet été supprimés par l'arrêté du 14 décembre 1956 pour tous les prix inférieurs ou égaux à 155 frs. Par contre, pour tous les prix de vente égaux ou supérieurs à 165 frs, les nouvelles dispositions n'ont apporté aucun changement, le timbre quittance et la taxe additionnelle continuant à être versés comme par le passé.

A l'occasion du passage de films bénéficiant d'une majoration exceptionnelle du prix des places, le barème de la taxe additionnelle augmentera en fonction du pourcentage de la majoration, au même taux qu'un prix de vente normal.

REMARQUES

Parmi les anomalies de la nouvelle réglementation, on notera que le prix client passe obligatoirement de 130 frs à 164 frs. Puisqu'au-dessous de 130 frs il n'y a pas de timbre quittance ni taxe additionnelle. Il ne présente donc aucun intérêt pour un exploitant d'obtenir des recettes inférieures à 130 frs avec des prix supérieurs comme : 139 frs — 144 frs — 149 frs — 154 frs — 159 frs.

En aucun cas (film avec ou sans majoration des prix) les prix de vente suivants ne peuvent être pratiqués :

135 frs — 140 frs — 145 frs — 150 frs — 155 frs — 160 frs — 175 frs — 210 frs — 235 frs — 290 frs — 345 frs — 400 frs — 455 frs — 510 frs.

Alors que nous remarquons au barème des prix nouveaux les prix suivants : 134 frs — 139 frs — 144 frs — 149 frs — 154 frs — 159 frs — 174 frs — 209 frs — 234 frs — 289 frs — 344 frs — 399 frs — 454 frs — 509 frs.

— La perception du Timbre Quittance et de la Taxe Additionnelle ayant été supprimée en vertu des nouvelles dispositions, ils ne figurent pas dans les prix fixes au-dessous de 130 frs.

— Pour les films bénéficiant d'un pourcentage de majoration les exploitants pourront calculer eux-mêmes les prix praticables en ajoutant au PRIX TAXABLE NORMAL le montant de la majoration calculée sur ce prix taxable.

Le résultat ainsi obtenu devra être arrondi à 0 ou 5 frs selon les règles habituelles.

Si on aboutit à un total arrondi égal ou inférieur à 130 frs, il n'y a pas de Timbre Quittance et de Taxe Additionnelle à ajouter et le prix de vente au public correspond au montant trouvé.

Par contre, si le total obtenu est égal ou supérieur à 140 frs, il y a lieu d'ajouter le montant du Timbre Quittance et de la Taxe Additionnelle correspondants pour déterminer le prix de vente au public.

— Nous rappelons que le montant de la Taxe Additionnelle n'est pas influencé par le supplément perçu pour la location des places, ni par la vente des lunettes pour les films en relief.

COMPTABILISATION DE LA TAXE ADDITIONNELLE

Afin que chaque exploitant puisse à tout moment calculer ses droits comme par le passé, nous recommandons de tenir un compte « pour mémoire » de la Taxe Additionnelle non perçue au guichet et non versée aux Contributions Indirectes, comme s'il n'y avait eu aucun changement. Les agents des Contributions Indirectes ont d'ailleurs des instructions pour continuer à comptabiliser la Taxe Additionnelle suspendue et seront en mesure de certifier aussi bien le montant de la taxe effectivement perçue par eux que celui de la taxe non versée.

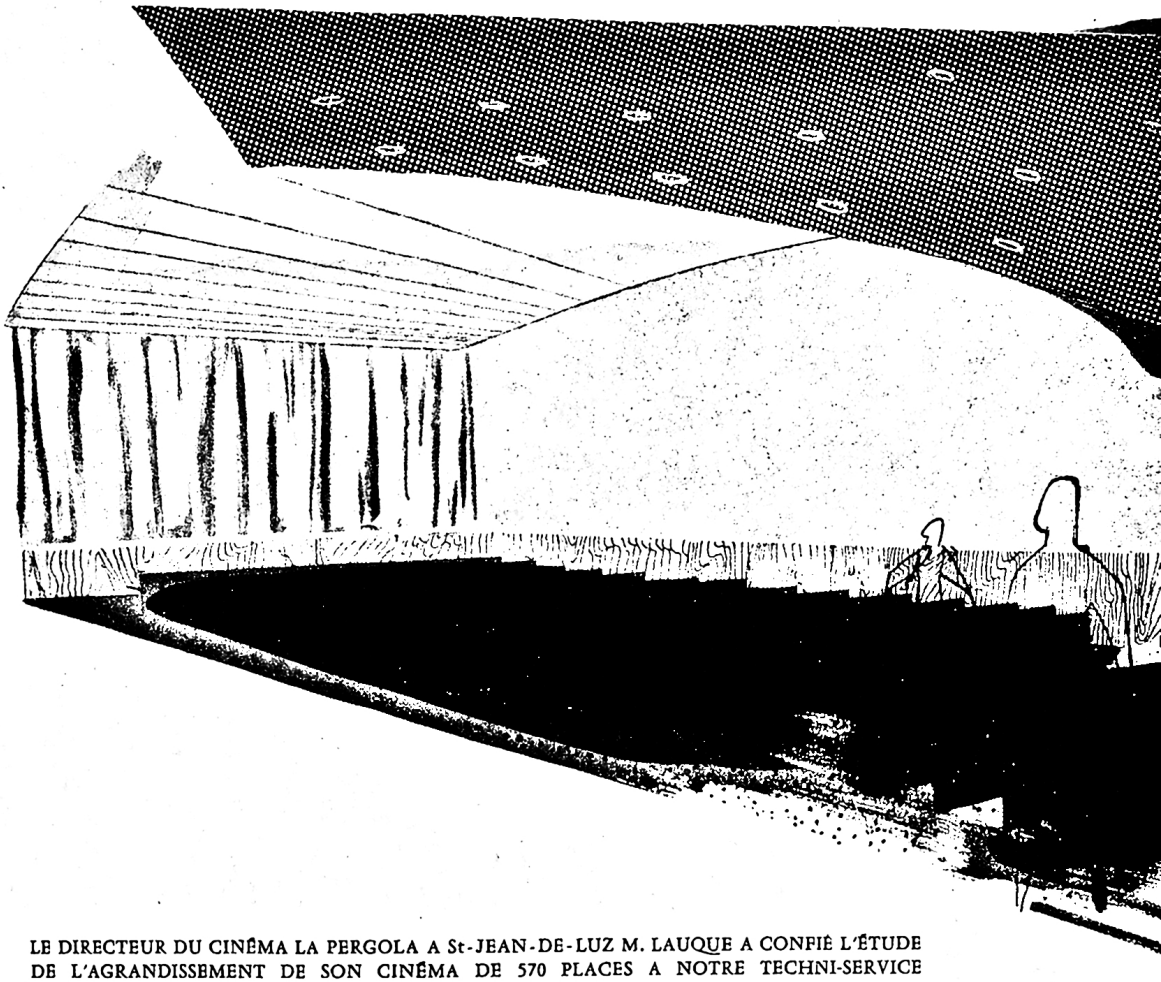
TIMBRE QUITTANCE

Les exploitants qui, par suite des nouvelles dispositions n'ont plus aucun prix de vente assujetti au paiement du Timbre Quittance, auront intérêt à fournir néanmoins chaque mois à l'Administration compétente un état — même néant — afin de ne pas perdre le bénéfice de l'autorisation qui leur a été délivrée de payer le Timbre Quittance mensuellement sur état.

L. RONCEN
Fabricant luminaires de cinéma
Pose et transport gratuits
Bureaux et Ateliers : 194, Av. Jean-Jaurès, ARGENTEUIL - ARG. 24-44

DONADA
SCULPTURE - STAFF - DÉCORS
16, rue du Fief, BOULOGNE - Tél. MOL. 62.08

POUR VENDRE OU ACHETER UN CINÉMA, UNE SEULE ADRESSE :
112, Boulevard Rochechouart — Téléphone : MON. 86-66 — PARIS (18e)
AGENCE GÉNÉRALE DU SPECTACLE
30 ANNÉES



LE DIRECTEUR DU CINÉMA LA PERGOLA A St-JEAN-DE-LUZ M. LAUQUE A CONFIÉ L'ÉTUDE DE L'AGRANDISSEMENT DE SON CINÉMA DE 570 PLACES A NOTRE TECHNI-SERVICE

VOTRE CINÉMA

doit être conçu et installé par des spécialistes connaissant les techniques actuelles.

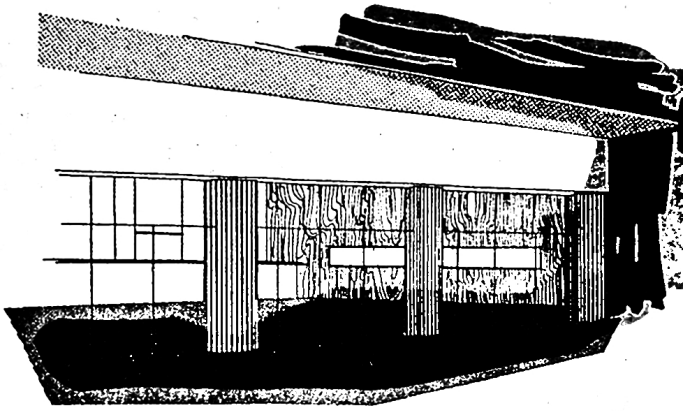
Rénové par des polychromistes spécialisés dans la décoration des édifices publics.

CONSULTEZ

notre département

LE TECHNICIEN DU

92, Champs-Élysés



REPONSE A M. LECHANTEUR ; CINEMA « LE MORNY » ; DEAUVILLE

ETUDE DE LA FAÇADE

L'architecture actuelle de votre cinéma ne permet guère de grandes transformatio surtout dans la partie arrondie.

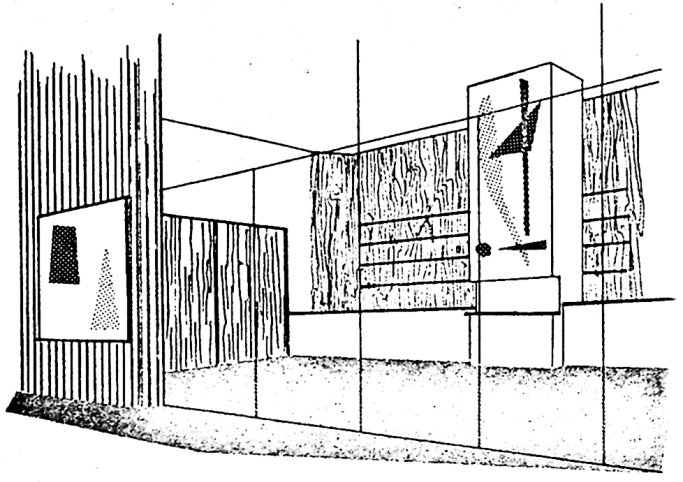
Pour l'entrée : dépose des portes ; gainage des piliers en profilé d'aluminium

Pose d'un bandeau en verre ondulé avec un éclairage intérieur.

Les portes et impostes seront en glace sécurit.

L'auvent en tuiles sera déposé et remplacé par un auvent droit en béton translucid

La partie arrondie de la construction : recherche d'un fond en latté plaqué et d'un cadre pour la pose d'affiches de présentation.



LE HALL

Fond du bar en bois déroulé. Il est prévu la pose d'étagères pour présentation de bouteilles ou d'objets décoratifs ; le bar ne change pas.

Plateau en formica vert Nil avec bandeau noir.

Soubassement rouge.

La caisse servira de point décoratif. Sa partie haute permettra une fresque très abstraite. Son soubassement sera dans la matière du soubassement-bar. Les portes à la salle seront gainées de tissus plastifiés très colorés.

Il est prévu sur le mur face aux portes d'accès à la salle de vitrines de présentation photos et affiches.

Ce mur sera revêtu de bois déroulé, (bois merisier).

Sol très foncé.

Plafond gris clair.

35 m/m

HYPERGONAR

CINEMASCOPE

CHRÉTIEN

DANS LE MONDE PLUS DE

40.000

SALLES

L'APPAREIL D'ORIGINE

TOUJOURS SUPÉRIEUR

●

Démonstrations comparées devant des Exploitants les 3 Juillet et 11 Septembre 1956

VOUS OFFRE AUJOURD'HUI

le

CINEMASCOPE

16 m/m

PLUS DE 50 FILMS PRODUITS A CE JOUR

●

Type PROJECTION

●

Type PRISE DE VUES ET PROJECTION

CONSEILS PRATIQUES POUR LE 16 m/m EN CINEMASCOPE

L'application du « CINEMASCOPE » au format substandard est aujourd'hui acquise.

Bien que ne nécessitant pas de profondes modifications au matériel, elle impose cependant certaines précautions, de façon à obtenir une image parfaite à l'écran.

PREAMBULE.

A la prise de vue l'objectif anamorphoseur comprime l'image dans le sens de la largeur, dans le rapport 1/2, la hauteur ne subissant pas de modification. Ceci veut dire qu'un panneau rectangulaire par exemple, dont le rapport hauteur-largeur est de 1/2, deviendra, sur le film, une fois photographié, un carré.

A la projection, l'objectif anamorphoseur rétablit l'image dans ses dimensions normales, à condition, bien entendu, qu'il soit du même type que celui ayant servi à la prise de vue et que le rapport d'anamorphose soit identique.

Cet objectif anamorphoseur s'ajoute à l'objectif normal de projection au moyen d'un support approprié.

La perte de lumière occasionnée par l'objectif anamorphoseur est négligeable et n'est provoquée que par la traversée de chacun des deux systèmes de lentilles cylindriques qui le composent.

La projection en « CINEMASCOPE » implique, a priori, un écran d'une surface supérieure à celle de l'écran normal. En effet, il est souhaitable que la hauteur de l'écran en format normal, ne soit pas réduite en « CINEMASCOPE ». Toutefois, l'éclairement de l'écran est réduit proportionnellement au rapport de l'anamorphose, puisqu'on éclaire une surface plus grande mais non proportionnelle à son carré, comme cela serait si l'image était agrandie dans les deux sens. Par voie de conséquence, une source d'énergie plus grande est à conseiller.

DIMENSION DE L'ECRAN.

L'écran avec un équipement à lampe à incandescence muni d'une lampe de 1.000 watts ne devrait pas être supérieur à 3 m. 60 x 1 m. 41 de hauteur (5 m2 environ), et cela, avec un excellent écran.

Avec un équipement à arc les dimensions peuvent être doublées.

DEFINITION DE L'OBJECTIF.

Pour conserver un bonne définition de l'image à l'écran, il ne faut pas, avec un objectif ouvert à 1 : 1,5, un foyer inférieur à 40 mm.

DIMENSIONS DE LA FENETRE.

La fenêtre doit avoir des dimensions différentes de celles qui sont habituelles. En effet, le rapport hauteur-largeur d'une fenêtre normale est de 1 x 1,33. Si une fenêtre de ce type était employée avec l'objectif anamorphoseur le rapport final sur l'écran serait 1 x 2,66. L'expérience a montré qu'il était préférable de ne pas dépasser 1 x 2,55. Pour obtenir ce rapport final, le rapport des dimensions de la fenêtre devient donc 1 x 1,275 et ses dimensions 7 mm. x 8,925 mm.

S.T.O.P.

6, Boulevard Bineau, LEVALLOIS (Seine), PER 95-30 *(3 lignes groupées)*

ECHOS !

Du 2 au 11 mai 1957 la IIIe Revue Internationale Cinématographique aura lieu à Rome

La IIIe Revue Internationale de Cinématographie spécialisée, organisée par la Commission pour le Cinéma Scientifique du Conseil National de la Recherche et l'Institut National de Cinématographie Educative, Scientifique et Sociale aura lieu à Rome (Italie) du 2 au 11 mai 1957.

Les films qui participeront à la revue seront classés dans les sections suivantes :

1. — *Agriculture* : agriculture, zootechnie, vétérinaire, production agricole, irrigation, défrichage du terrain, pathologie végétale, transformation des produits agricoles, mécanique agraire.
2. — *Géographie* : géologie, géophysique, minéralogie, astronomie, anthropologie.
3. — *Médecine et chirurgie* : anatomie, pathologie générale, hygiène, orthopédie, science dentaire, oculisme, médecine légale, bactériologie.
4. — *Prévoyance sociale* : psychologie, psychiatrie, prévention des accidents, prophylaxie, assistance sociale, police scientifique.
5. — *Sciences naturelles, physiques, mathématiques* : biologie, zoologie, botanique, physique nucléaire et électronique, chimie, ingénieurs, thermodynamiques.
6. — *Tourisme, sports, folklore, films pour la télévision, films d'essai* : architecture, urbanisme, mœurs, légende, paysage actualité, documentation, film d'avant-garde, etc.
7. — *Recherche scientifique et industrielle* : recherche, travail, production industrielle. Les films publicitaires sont également admis dans cette catégorie, pourvu que leur contenu soit vraiment utile du point de vue de l'information.

Dans cette catégorie et dans l'intérêt des industries cinématographiques seront compris les films de toute longueur, à condition qu'ils soient produits avec des systèmes ou formules techniques de reprise, de travail ou de projection inconnus du public, des industriels, des propriétaires de cinéma ou inconnus en Italie.

8. — *Films spectaculaires à sujet : information, documentaire ou social* : documentaire de long métrage ; exaltation des valeurs traditionnelles de l'âme humaine ; combat contre la criminalité, les maladies, la superstition et l'intolérance ; compréhension et collaboration parmi les hommes et les peuples ; exaltation de la Terre ; biographies filmées des Saints, des pionniers, des hommes de science, des médecins, des éducateurs et pédagogues, des hommes de la recherche, des explorateurs, des artistes et, en général, de tous ceux qui ont contribué par leurs œuvres et leurs inventions au progrès des Sciences et des Arts ou qui ont apporté un bénéfice concret à l'humanité.

Chaque section comprendra deux catégories.

Catégorie A :

Films pour techniciens, pour les hommes de science et pour les universitaires.

Catégorie B :

Films de diffusion pour les jeunes, les étudiants et le grand public.

Les films pourront être en 16 ou 35 mm., long ou court métrage.

Chaque nation participante peut présenter :

— trois films de long métrage pour la Section 8 (catégories A et B) ;
— un total de huit documentaires pour les Sections 1 à 7 (catégories A et B).

Chaque nation peut en outre présenter, hors concours, un maximum de :

— trois films de long métrage pour la Section 8 (catégories A et B) et,
— huit courts métrages, en totalité, pour les Sections de 1 à 7 (catégories A et B).

Les films devront être produits postérieurement au 1er janvier 1956. Cependant, la direction de la Revue se réserve le droit de demander aux Agences, aux Associations, aux Institutions ou aux Producteurs, la présentation d'œuvres qui revêtent un intérêt spécial dans le domaine scientifique, éducatif ou social.

La notification d'adhésion doit parvenir au Secrétariat de la IIIe Revue avant le 15 février 1957.

Les films seront présentés en italien ou en version originale ; ils devront être accompagnés du texte du commentaire français qui sera traduit en italien et mis à la disposition du public et de la Presse au moment des projections.

Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser au Secrétariat de la IIIe Revue Internationale de Cinématographie Spécialisée — Istituto di Fisiologia Generale — Università di Roma.

PRIX DU CINEMA POUR LA JEUNESSE

Le Grand Prix du Cinéma pour la Jeunesse créé par le Comité Français du Cinéma pour la Jeunesse et qui porte le nom de « Prix Marie Lahy-Hollebecque » en hommage à sa regrettée fondatrice a été décerné pour l'année 1956 à Albert Lamorisse pour le « Ballon Rouge » et l'ensemble de son œuvre. Il a été remis au lauréat le jeudi 7 mars, au Musée Pédagogique, en présence de deux cents jeunes spectateurs de la région parisienne, par Myrtille Lahy-Hollebecque, petite-fille de la fondatrice de Ciné-Jeunes, mouvement dont on commémore cette année le vingtième anniversaire.

◆

Maurice Hilero, représentant du Syndicat des Auteurs, a été élu Président du Deuxième Collège de la Commission de Sélection des Festivals internationaux en remplacement de M. Jean Dréville.

AMITIES FRANCO-CHINOISES

Georges Sadoul, après un séjour de deux mois en Chine, a prononcé une conférence le mercredi 27 février au Musée de l'Homme sur « le Cinéma chinois hier et aujourd'hui ». Cette conférence, organisée par l'Association des Amitiés Franco-Chinoises, était présidée par Yves Ciampi, président du Syndicat des Techniciens de la Production Cinématographique qui avait assisté à la semaine du Cinéma Français à Pékin.

RELATIONS PUBLIQUES

La Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films (F. I. A. P. F.) dont le siège est à Paris, a confié à Charles Ford, journaliste spécialisé et historien du cinéma bien connu, le poste de secrétaire aux relations extérieures. Chargé principalement des rapports de la F. I. A. P. F. avec la Presse, Charles Ford continuera, bien entendu, ses différentes activités journalistiques et littéraires.

FIN DE TOURNAGE DU FILM DE JACQUES TATI

Le samedi 23 février, toute l'équipe de tournage de « Mon Oncle », comprenant les ouvriers, techniciens et acteurs, s'est réunie autour de Jacques Tati pour fêter la fin des prises de vues du film.

« Mon Oncle » a été tourné en couleurs, avec des extérieurs à Saint-Maur, Créteil, Massy et Nice, aux Studios de la Victorine.

Toute l'équipe a quitté Nice, M. Jacques Tati est resté pour préparer son prémontage à Nice, et fera son travail de sonorisation et de raccords à Paris.

LE COURT METRAGE

En France, les techniciens du court métrage viennent d'élaborer les critères de leur profession car jusqu'ici rien de précis n'avait été mis à jour. Dès que cette décision, des plus utiles, sera portée à la connaissance des représentants syndicaux des Producteurs de Court Métrage et agréée par eux, nous les porterons à la connaissance de nos lecteurs.

⁂

En Belgique, en une seule séance, le Comité d'action du cinéma belge a réuni une série de courts métrages et d'extraits de films particulièrement significatifs du cinéma belge, qui se débat dans une difficile situation financière, qui souffre de l'à priori défavorable de l'opinion publique et qui, par corollaire, est affligé d'un complexe d'infériorité assez fâcheux. Pourtant, à la vue de ces images, on peut écrire, sans devoir user d'indulgence, que ce cinéma a réalisé déjà d'excellentes choses, que les metteurs en scène belges ont fait la preuve de leur talent.

Sous le titre « Présence du cinéma belge », furent donc présentés des morceaux choisis de films fort connus : « Bwana Kitoko », « Ruanda », « Lumière des hommes » et « Siècle d'or », quelques séquences de longs métrages de fiction, « Mouettes meurent au port » et « Le Circuit de minuit », et surtout deux films remarquables qui s'intitulent « Sonate à Bruxelles » et « De Klinkaart ». L'évocation de Bruxelles dans un petit film d'Emile Degelin est à la fois extrêmement pittoresque et d'une curieuse originalité de style. Le film « De Klinkaart » raconte avec dureté et violence, sans concession d'aucune sorte, une journée de travail dans une briqueterie flamande du XIXe siècle. L'auteur est Paul Meyer et le film date de l'année dernière ; il est étonnant.

M. Declerck, gouverneur de la province d'Anvers et président d'action du cinéma belge, a parlé de la situation de l'industrie cinématographique dans ce pays, a évoqué les problèmes qui se posent aux réalisateurs et proposé quelques solutions adéquates.

SEMAINE DES ŒUVRES SOCIALES DU CINEMA

Le Conseil Paritaire institué auprès du Directeur Général du C. N. C. s'est réuni le 25 février 1957 sous la présidence de M. Alfred Furth, son vice-président, pour examiner notamment la situation des œuvres sociales du cinéma.

Après avoir entendu deux exposés de M. le Directeur Général du C. N. C. et de M. Alfred Richard, Président du Comité de répartition des fonds recueillis au cours de la manifestation dite « Semaine des Œuvres Sociales du Cinéma », il a pris acte avec satisfaction du succès remporté par les deux manifestations organisées en 1953 et 1956.

Les sommes qui ont pu être ainsi réparties entre les œuvres existantes ont permis à celles-ci, non seulement de faire face aux besoins du moment, mais encore de procéder à des investissements en vue de développer leur action.

Ayant ainsi constaté l'effort notoire réalisé depuis 1954 en matière d'œuvres sociales, le Conseil Paritaire a tenu à adresser des félicitations unanimes à tous ceux qui ont participé à l'organisation de ces manifestations tout particulièrement aux professionnels, exploitants et salariés, qui par leur compréhension et leur discipline librement consentie, en ont assuré le plein succès.

DACTYLEX

70, Rue Taitbout - PARIS (IXe) - PIG. 79-87

Vente et location de machines à écrire et à calculer

FOURNITURES DE BUREAU

TITRES RESERVES

Le producteur André Roy retient pour ses réalisations 1957 deux titres qu'il porte à la connaissance du public « La blonde des Tropiques » et « Cruel destin ».

NOUVELLES D'ALLEMAGNE

Le Syndicat des Techniciens des Laboratoires de tirages réunis en séance à Hambourg a protesté contre la situation préférentielle créée dans les laboratoires en faveur des pies du format 1,85 au détriment de celles du format 1,35.

⁂

A la suite d'un référendum auprès du public allemand, Maria Schell arrive en tête des actrices. O. W. Fischer arrive en tête des meilleurs acteurs allemands. Curd Jürgens n'arrive qu'en quatrième position et nous voyons avec prise l'acteur français Yvan Desny en 10e position alors que les producteurs français le classent parmi les meilleurs teurs français.

Sur le plan des acteurs étrangers, c'est Gina Lolobrigida qui bat d'une poitrine Kim Novac pendant que chez les teurs étrangers, Jean Marais est l'acteur vivant le plus aimé depuis la mort de James Dean.

LE CIRCUIT NATIONAL ITALIEN

Le circuit national italien qui gère 184 salles de cinéma est actuellement en déficit de 1 milliard 700 millions.

LA PLUS ANCIENNE MAISON SPÉCIALISÉE

DANS LE TRANSPORT DE FILMS ET MATÉRIEL CINÉMATOGRAPHIQUE

Transports R. MICHAUX & Cie

2, Rue de Rocroy, PARIS-Xe — Tél. TRU. 72-81 et la suite

" VOYAGES " Tél. TRU. 19-88

CORRESPONDANTS DANS LES PRINCIPALES VILLES DE FRANCE ET A L'ÉTRANGER

EN 1956

HAPPY JOURNEY
PRINTEMPS A PARIS
MITSOU
MISS CATASTROPHE
LE FEU AUX POUDRES
LORSQUE L'ENFANT PARAIT
THE VINTAGE
NUIT BLANCHE ET ROUGE A LÈVRES
MON ONCLE etc...

furent éclairés par

CINÉ-LUMIÈRES DE PARIS

Groupes Electrogènes Général Llectric
Projecteurs

17 RUE SAINT-SAENS - PARIS-XVe - SEG. 61.67

Anatole Paris maquillant Pierre Larquey. « Il n'y a pas de problèmes insolubles, il faut y réfléchir d'avance », nous dit-il.

Dans « le Millionnaire d'un jour », Larquey interprétait le rôle d'un vieillard de 106 ans. Les produits actuels de maquillage permettent aujourd'hui de réaliser plus facilement ce genre de vieillissements.

LE MAQUILLAGE

Anatole Paris

nous communique :

SANS mésestimer la valeur donnée à l'interprétation par le maquillage depuis de longues années, l'avènement de la couleur a provoqué pour nous chefs-maquilleurs, comme pour les autres techniciens, la nécessité d'une adaptation se pliant aux exigences acquises dans le domaine cinématographique.

Une nouvelle conception du maquillage est née.

A chaque émulsion, une nouvelle tonalité doit être créée.

Le maquillage tel qu'il était conçu, il y a dix ans, doit pratiquement disparaître : la couleur ayant obligé les chimistes à se pencher sur de nouveaux problèmes, leurs recherches ont abouti à la découverte d'une gamme étendue de produits nouveaux permettant d'apporter à l'esthétique d'un visage de plus réelles possibilités d'expression.

Que ce soit pour obtenir un vieillissement, un rajeunissement, ou d'obtenir par leur application de simples flétrissures d'un visage (stigmates de fatigue) ou même des traces de cicatrices, de tuméfactions, ces produits restent parfaitement inapparents même en très gros plans.

L'intérêt apporté par ces nouveaux maquillages en plus des grandes possibilités acquises dans l'intérêt des opérateurs se trouve également être apprécié des acteurs constatant qu'après l'application aucune altération de la peau, aucune irritation n'est à craindre.

Nous n'ignorons pas combien nous avons remarqué les suites désagréables des collodions, des produits similaires et nous apprécions d'autant plus ces nouvelles découvertes, nous soulageant d'une appréhension préjudiciable à l'exercice de notre profession.

La science et la technique nouvelle au service des réalisations cinématographiques que ce soit du domaine de l'image, de l'éclairage, de la couleur, nous obligent nous autres maquilleurs à en suivre l'évolution, et, c'est en nous penchant sur ces problèmes nouveaux que nous espérons au sein de la grande famille des techniciens du cinéma donner à la réalisation française la place qu'elle mérite.

3 — Jimmy Urbain a bien voulu nous prêter son concours pour nous permettre de donner l'exemple de la cicatrice occasionnée par une blessure récente. Lorsque le jeune acteur découvrit son visage tuméfié devant le miroir, il nous déclara : « Je n'ose plus me regarder, j'ai peur d'avoir mal ».

◄ AVANT

APRÈS ►

Photos de Jean GLUCK.

AU CINÉMA

Le succès du maquillage pour le cinéma en couleurs dépend de son vérisme. Il ne faut jamais exagérer et toujours prendre soin de sélectionner les couleurs convenant le mieux au type physique du rôle.
En tenant rigoureusement compte que les fards convenant aux blondes diffèrent du choix réservé aux brunes, la couleur des yeux joue un rôle des plus importants. Également l'état de santé, l'âge du personnage à réaliser sont autant de problèmes à résoudre pour donner à l'acteur la véritable carnation de la personnalité physique de son rôle.

Ce portrait vieilli de Martine Carol, nous révèle l'apport indispensable du maquillage pour la complète réalisation d'un scénario.

FARDS Leichner

CINÉMA
TÉLÉVISION
THÉATRE
TRAVESTI
PHOTOGRAPHIE
VILLE

11 bis et 13, rue du Colisée, Paris — BAL. 05-41

Yamilé présente :

Le maquillage à l'eau "Idéal" d'une composition absolument unique.

N'assèche pas l'épiderme

Se démaquille rapidement

Tient remarquablement à la sudation

Existe dans une gamme de nuances très étendue.

Yamilé - 9, rue Pillet Will, Paris-9e

MAX FACTOR
HOLLYWOOD

Maquillage pour le Théâtre, le Cinéma, le Cinéma en couleurs

Produits spéciaux pour Rôles de Composition

NOUVELLES SYNDICALES

LE SYNDICAT DES TECHNICIENS nous communique :

A PROPOS DE L'EXPIRATION DES CONTRATS AVANT LA FIN DE TOURNAGE

La Convention Collective indique que les techniciens engagés à la semaine sont engagés pour la durée du film.

Cependant tous les contrats mentionnent un nombre précis de semaines.

Lorsque le film n'est pas terminé et que leurs contrats sont expirés, les techniciens ont fortement intérêt à en demander la prolongation à la Production par une lettre additive.

Cette précaution évitera en effet bien des controverses en cas d'interruption momentanée du film pour quelque raison que ce soit.

Par exemple, cette lettre peut être rédigée de la façon suivante :

« Monsieur X...,

Nous vous informons que votre contrat est arrivé à expiration mais que le tournage de notre film nécessite encore X... semaines de travail.

Nous continuerons de vous employer dans les mêmes conditions que le contrat initial et vous prions de bien vouloir nous retourner un exemplaire de cette lettre revêtu de votre signature et de la mention « Lu et Approuvé ».

SECTION DES REALISATEURS

La Section des Réalisateurs a décidé dans l'une de ses dernières réunions de procéder à la formation de son nouveau Comité Directeur qui est composé de : Claude Autant-Lara, Jacques Becker, Marcel Carné, André Cayatte, Christian Jaque, Yves Ciampi, René Clair, Louis Daquin, Jean Delannoy et Léonide Moguy.

Le secrétariat de la Section est composé de : Denys de la Patellière, secrétaire général ; Jacqueline Audry, Hervé Bromberger et Ralph Habib, secrétaires.

LES ATTRIBUTIONS D'ESSENCE

Nous publions ci-dessous deux lettres qui se passent de commentaires, l'une de la Direction de la Circulation des Transports et du Commerce, nous répond :

« Monsieur le Président,

Vous avez bien voulu me demander, *pour votre Syndicat*, une allocation prioritaire de carburant.

J'ai l'honneur de vous faire connaître que j'ai transmis votre demande à M. le Sec-étaire d'Etat aux Arts et aux Lettres, 53-55, rue Saint-Dominique, à Paris, *compétent en la matière et qui a reçu une attribution globale d'essence.*

Veuillez agréer, etc. ».

Le Secrétariat d'Etat aux Arts et Lettres nous confirme :

« Monsieur,

J'ai l'honneur de vous informer qu'il ne m'est pas possible de donner suite à votre demande, le contingent qui m'est affecté étant réservé spécialement aux artistes.

C'est aux producteurs qu'il convient de vous faire attribuer les allocations d'essence nécessaires.

Veuillez agréer, etc. ».

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE 1957

Au moment où nous mettons sous presse, l'assemblée générale bat son plein. Nous regrettons de ne pouvoir vous donner le compte rendu complet que nous reportons à notre numéro d'avril.

Cependant, voici la liste des principaux rapports qui ont été présentés ainsi que les principales discussions qui y ont été entendues :

— Introduction du Président d'Honneur, Claude AUTANT-LARA, Président de la Fédération Nationale du Spectacle.
— Discussion du Rapport Moral du Secrétaire Général, Louis DAQUIN.
— Rétrospectives et perspectives, par le Président, Yves CIAMPI.
— Rapport du Trésorier Général, Jean COTET.
— Cinéma Européen et Marché commun, par Jean MOURIER, Secrétaire Général de la Fédération du Spectacle.
— Election du Conseil Syndical.
— La Médecine du Travail dans la Production, par Mademoiselle BEYNES.
— L'Union des Auteurs et Techniciens du Film, par Léonide MOGUY.
— Organisation de la profession — Carte Professionnelle — Rapports avec les Syndicats étrangers, par René VAUTIER.
— Les problèmes du Court-Métrage, par FABIANI.
— Les rapports Cinéma-Télévision par M. BARRY.
— «CEUX QUI NOUS ATTAQUENT » par Yves CIAMPI.

QUELQUES STATISTIQUES SUR LA PRODUCTION FRANÇAISE EN 1956 : 129 films produits :

— 90 purement français
— 39 co-productions
— 57 films en couleur
— 41 films grand format

Total des investissements français :
— 11 milliards 200 millions
7 milliards 297 millions pour les films purement français ;
3 milliards 903 millions pour les co-productions.

Nombre des spectateurs : 405 millions
Recette brute dans les salles : 50 milliards
Recette substandard: 1 milliard 700 millions en 1955
1 milliard 800 millions en 1956

Première constatation : le nombre de 129 films produits contre :
110 films en 1955
79 films en 1954
88 films en 1953

NOTRE MOT D'ORDRE REPETE INLASSABLEMENT DEPUIS 1947 DE 120 FILMS PAR AN N'ETAIT DONC PAS, COMME L'AFFIRMAIENT CERTAINS, DEMAGOGIQUE

Deuxième constatation : augmentation du nombre des spectateurs et accroissement des spectateurs pour les films français. La proposition est aujourd'hui de 51.09 %, alors que le pourcentage des recettes revenant aux films américains projetés en France, qui était de 45 % en 1949, est tombé à 31 % en 1956.

L'augmentation du nombre des spectateurs est de 10 mil-

lions par rapport à 1955. Dans aucune région, aucune régression, même pas à Lille ou Marseille, où les postes de télévision sont les plus nombreux. Toutefois, 30 % *des Français, ne vont pas au cinéma.*

Troisième constatation : l'augmentation des ventes à l'étranger est de 17 %. Les ventes à l'étranger couvrent 40 % des investissements, mais les estimations pour ces ventes n'ont pas été atteintes, la situation internationale ayant eu, depuis Suez, une répercussion immédiate sur la vente de nos films.

Dernière constatation : les investissements en 1956 sont supérieurs de 25 % à ceux de 1955. Les investissements dans les films se décomposent comme suit :

— 25 % par les distributeurs français
— 22,5 % par le Fonds de développement et de soutien
— 13 % par les fournisseurs (labo, studios, assurances)
— 12 % par les producteurs
— 11,5 % de crédit bancaire (dont 500 millions du Crédit National)
— 6,5 % de divers
— 5,5 % CREDIT ACTEURS ET TECHNICIENS, soit 550 millions de fr.
— 4 % provenant des ventes à l'étranger.

ANALYSE DE LA SITUATION

NOUS N'AVONS PAS FAIT TROP DE FILMS ET NOUS N'EN FERONS JAMAIS TROP !

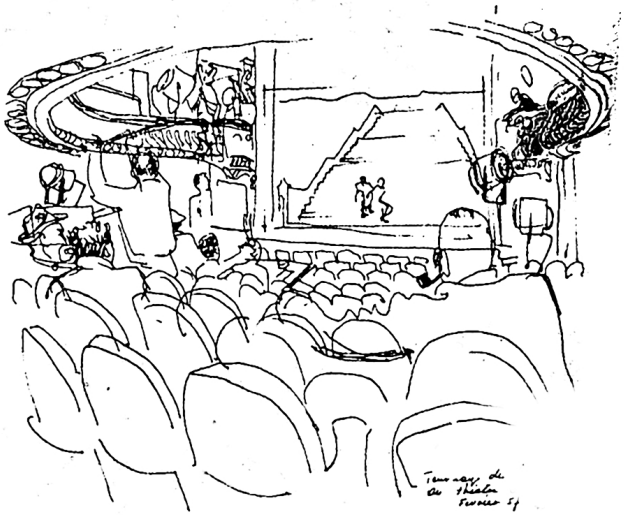
La situation du cinéma sur le plan financier est cependant instable ; pour qu'elle s'améliore en 1957, il faudrait 2 milliards de recettes supplémentaires. La suppression de la taxe additionnelle par le Décret Ramadier de décembre 1956 et le vote d'une subvention de 10 milliards en remplacement, crée une nouvelle situation qui n'apporte pas de solution aux difficultés. Pourtant, le public français réclame de plus en plus des films français et nous sommes, après les Etats-Unis, le second pays exportateur de films ; nous remportons dans les festivals internationaux le plus grand nombre de récompenses et la production française, dans son ensemble, comparativement aux autres productions, est la plus variée, la plus riche, celle qui atteint la plus grande maturité.

Depuis 1947, nous ne tenons que par des mesures provisoires, arrachées au dernier moment. Inlassablement, la Fédération du Spectacle et le Syndicat des Techniciens ont lutté pour une politique française de l'industrie cinématographique. Sous la direction de Cl. Autant Lara, L. Schlosberg, Ch. Chezeau et d'autres camarades, le Syndicat et la Fédération avaient élaboré un document pour l'organisation de l'industrie

Il y a dix-huit mois, une importante délégation de la Fédération du Spectacle était reçue par Monsieur Emile Roche, Président du Conseil économique. Le 11 mai 1955, l'assemblée générale du Conseil économique engageait le Conseil à « définir une véritable politique française de l'art et l'industrie cinématographique ». Après 29 séances de travail et l'audition de tous les représentants qualifiés de la profession, de tous les syndicats : patronaux, employés, techniciens, ouvriers, comédiens, scénaristes, etc. le 8 novembre 1956, à l'unanimité, le Conseil économique se prononçait en faveur d'un texte prévoyant des mesures :

1°) En ce qui concerne la fiscalité ;
2°) En ce qui concerne les recettes ;
3°) En ce qui concerne le capital social des entreprises de production et l'organisation du crédit ;
4°) En ce qui concerne l'aide au cinéma ;
5°) En ce qui concerne la modernisation des moyens techniques ;
6°) En ce qui concerne les frais de distribution ;
7°) En ce qui concerne l'organisation de la profession et l'intervention de l'Etat ;

(Le détail de ce document se trouve dans le N° 23 du



« Technicien du Film » du 15 décembre 1956, pages 2, et 4.)

Notre objectif principal, au cours de l'année à venir, sera d'organiser une action pour que ce document, adopté à l'unanimité par toute la profession sous la haute autorité du Conseil économique, soit rapidement saisi par les parlementaires, pour qu'un débat ait lieu à l'Assemblée nationale, dans la perspective du vote d'une loi apportant les mesures salutaires que nous ne cessons de réclamer depuis 11 ans.

CENTRE NATIONAL DU CINEMA

Au cours de notre dernière assemblée générale et d'une assemblée générale extraordinaire, nous avons exposé les menaces qui pesaient sur le Centre et vous nous avez habilités à défendre le maintien du Centre en réclamant le renforcement du principe paritaire et une meilleure collaboration avec nos syndicats. Les attaques menées par un petit groupe ont échoué : le Centre National du Cinéma demeure, et au cours des deux dernières années, nous pouvons affirmer que la politique du Centre du Cinéma a été, dans son ensemble, une politique utile à la défense du Cinéma français.

CINEMA EUROPEEN ET CO-PRODUCTIONS

Le problème du cinéma européen se trouve de nouveau posé. Les défenseurs en sont Monsieur Guy Desson, Président du Conseil Supérieur du Cinéma et de la Commission Presse-Radio-Cinéma à l'Assemblée Nationale, ainsi que M. Frenay, délégué général du Syndicat des Producteurs. Nous en discuterons au cours de l'assemblée générale.

Nous ne voyons pas les avantages d'un marché commun France-Italie-Allemagne-Belgique-Suisse - Hollande - Espagne, c'est-à-dire d'un marché limité à quelques pays européens. Le « marché du film », c'est-à-dire son succès auprès des spectateurs de tel ou tel pays, est fonction du film lui-même ; tel film produira de fortes recettes d'exportation en Amérique du Sud, tel autre en Italie ou en Grèce, tel autre en Allemagne, tel autre en U.R.S.S. ou en Chine.

Pour nous, le cinéma européen est une manœuvre pour la création à plus ou moins longue échéance d'un trust européen du cinéma qui unifiera les conditions de travail des comédiens, des techniciens et des ouvriers des pays signataires, mais l'alignement ne se fera pas sur la France, où les avantages sociaux, les salaires, sont les plus élvés, où la Convention Collective est la plus forte.

Le Cinéma européen c'est la liberté pour les producteurs d'employer sans distinction des techniciens français, allemands, italiens, belges... La loi de 10 % (contingentement des étrangers) ne joue plus. Ce ne sont plus des étrangers.

Ce sont des européens... Vive le cinéma européen qui supprimera les passeports... et nous donnera à la place une belle carte de chômage.

Le cinéma européen, c'est à plus ou moins brève échéance la fermeture de certains studios français. N'oublions pas que le pool européen charbon-acier a amené la fermeture de 80 puits de mine français, l'exploitation des mines allemandes étant meilleur marché. Le marché commun pour l'automobile, par exemple, ce serait la faillite de l'industrie automobile, qui emploie 500.000 ouvriers, car les Volkswagen coûtent 30 à 40 % moins cher que les voitures françaises.

Si certaines solutions européennes peuvent être envisagées pour la libre circulation des wagons de marchandises par exemple, qui permet une économie de 5 à 6 milliards, rappelons que le film n'est pas une marchandise.

Le développement ou la création des cinémas nationaux dans différents pays créent cependant un problème nouveau, car ils provoquent progressivement un rétrécissement des marchés, c'est-à-dire des recettes à l'étranger pour les grands pays producteurs de films, comme les Etats-Unis ou la France. De plus la production de certains « grands sujets » nécessitant des investissements de plus en plus élevés par suite de l'évolution des techniques ne peut plus être envisagée autrement que par le système de la co-production.

...C'est donc le problème des co-productions qui se pose aujourd'hui avec des règles précises pour en limiter les dangers, des règles assez souples pour conserver l'authenticité nationale des œuvres, et surtout sans aucune exclusive : tel grand sujet conviendra pour une co-production franco-italienne, tel autre pour une co-production franco-espagnole, franco-américaine, franco-soviétique, franco-allemande, franco-chinoise ou franco-britannique.

Nous aurons à discuter de ces deux questions importantes à l'Assemblée générale.

Je profite de ce chapitre pour rappeler à nos détracteurs que le Bureau Syndical, conformément aux statuts de notre Confédération Générale du Travail, a entièrement approuvé la position adoptée sur les événements de Hongrie par la Fédération Nationale du Spectacle, position ainsi résumée : « La Fédération Nationale du Spectacle considère, que pour rester fidèle à ses principes traditionnels d'indépendance, elle doit refuser de se laisser entraîner sur des positions concernant des problèmes extra-professionnels, susceptibles de remettre en cause la liberté de conscience reconnue à chacun de ses membres en vertu de statuts auxquels elle ne saurait tolérer que soit portée la moindre atteinte. »

STUDIO D'ESSAI

En complément de la campagne menée depuis deux ans par Cl. AUTANT-LARA au nom de la Fédération du Spectacle pour l'amélioration de nos moyens techniques qui a abouti à un plan pour l'amélioration et la modernisation des studios s'élevant à deux milliards, dont 150 millions furent versés pour 1956, de nombreux techniciens réclament un studio d'essai pour la couleur.

Celui-ci serait à la disposition des réalisateurs, des décorateurs et chefs-opérateurs, des assistants, des ensembliers, des créateurs de costumes. Il pourrait être en même temps un studio de truquage (que nous n'avons pas) comportant une grande piscine, et être également à la disposition des réalisateurs qui ont pris l'initiative de créer des cours de perfectionnement pour les jeunes acteurs.

De nombreuses démarches et études ont été faites. Nous nous sommes heurtés à une opposition de certains membres de la Commission Supérieure Technique. Nous demandons au Centre du Cinéma de créer une Commission de Techniciens, de Producteurs, intéressés les uns et les autres à la création de ce studio pour que sa construction soit rapidement envisagée.

TELEVISION

Les rapports Télévision-Cinéma ont été à l'ordre du jour de notre activité. Le problème le plus important pour le moment est celui de la qualification professionnelle des techniciens travaillant à la Télévision. Demain se posera le problème des co-productions Télévision-Cinéma, c'est-à-dire de co-productions entre un organisme d'Etat et des organismes privés.

Dans ces co-productions, nous exigerons le maintien de notre Convention Collective des équipes minima et de la qualification professionnelle, telle que nous l'avons définie.

Une Commission télévision-cinéma comprenant des représentants de toutes nos sections, a été constituée.

QUESTIONS SOCIALES

Après cinq ans d'efforts et de discussions, nous avons enfin signé un protocole pour la création du *Délégué Social*. Celui-ci sera désigné par une Commission devant être élue par tous les professionnels. En attendant la mise en place de l'organisme, une Conseillère sociale fonctionne, à la grande satisfaction de tous les Techniciens.

Notre **Caisse de Secours** s'est transformée en une Association suivant la loi de 1901, « Association des Auteurs et Techniciens du Film ». Sous cette nouvelle forme, la caisse de solidarité pourra bénéficier de subventions, aura droit au partage des fonds collectés dans tout le cinéma (par exemple la Semaine du Cinéma). Cette Association est gérée par un Conseil d'Administration composé des membres suivants: L. MOGUY, Président — Pierre LAROCHE, Vice-Président, — R. MONTIS, Secrétaire, — L. AGUETTAND, trésorier, — H. LAURENT, secrétaire adjoint, — G. ROUQUIER, P. BOST, assesseurs.

Médecine du Travail : l'application de la médecine du travail au cinéma commence à s'organiser et, d'après l'avis même des médecins exerçant, l'état de santé des techniciens et des ouvriers du film est loin d'être satisfaisant (symptômes de tuberculose ou de maladies nerveuses). Rien d'étonnant à cela, étant donné les conditions d'hygiène dans lesquelles travaillent les techniciens et les conditions de travail intensives qui augmentent chaque année, afin de réduire le prix de revient des films.

CARTE PROFESSIONNELLE

L'an dernier, notre Assemblée générale avait marqué la volonté unanime des techniciens d'obtenir la Carte professionnelle.

Nous avions pu vérifier que toutes les organisations professionnelles y compris le Centre National du Cinéma, reconnaissaient la nécessité de cette carte — Après nous être heurté au refus du Syndicat des Producteurs. Nous avons engagé le combat, par des grèves d'un quart d'heure sur diverses productions, pour deux objectifs :

— le délégué social
— la carte professionnelle.

Le Syndicat des Producteurs a cédé sur un seul point : le délégué social. Et nous nous sommes contentés de cette demi-victoire.

Nous avons, lors de l'Assemblée Générale d'Information du 24 octobre 1956, décidé de reprendre fermement cette question. Nous avons obtenu depuis, contre le Ministère de l'Industrie et du Commerce, fidèle bastion des intérêts du Syndicat des Producteurs, l'appui du ministère du Travail pour l'organisation matérielle des attributions de carte. En effet, le Ministère du Travail est très intéressé par l'attribution de cartes professionnelles, qui lui permettraient une vérification rapide des équipes de doublage d'équipes étrangères. Mais la seule façon de « déclencher » l'intervention du ministère du Travail, c'est encore la vieille arme des travailleurs : la grève. Et cette fois-ci, certaines sections sont décidées à l'utiliser avec toute la vigueur nécessaire, et elles auront l'appui le plus entier du bureau syndical. S'appuyer sur les sections les plus combatives pour obtenir des améliorations au sort de tous nous semble être, dans les circonstances actuelles, la meilleure solution.

J.-F. MARTIAL ou les cent visages de l'acteur de complément.

LE SYNDICAT DES ACTEURS DE COMPLÉMENT

communique :

L'assemblée générale statutaire a eu lieu le 3 février à la Bourse du Travail. Tour à tour, nos camarades Béolet, Billy, Rihouet, Magalon et Mourier, secrétaire fédéral, ont pris la parole pour traiter des problèmes intéressant notre catégorie professionnelle. Les rapports, moral et financier, ont été adoptés à l'unanimité et le conseil sortant a été réélu.

Au cours de l'année écoulée, une augmentation des salaires de 10 à 15 % a été obtenue après de nombreux mois de patience et de discussions. Un travail efficace a été entrepris auprès de nos camarades régisseurs et si les résultats ne peuvent nous satisfaire entièrement, il n'en reste pas moins vrai que nous avons dans la majorité des cas réussi à faire appliquer la convention du travail.

Par contre, le problème de l'embauchage prioritaire des professionnels demeure et de loin le plus difficile à résoudre compte tenu de l'indifférence marquée des pouvoirs publics et par cela même, de l'aggravation du chômage dans toutes les catégories du spectacle.

Rihouet s'est fait le porte-parole de la majorité de nos camarades en émettant le vœu qu'une plus large compréhension et une meilleure coordination se manifestent entre les syndicats fédérés, à seule fin que ce problème soit résolu amicalement au sein même de la profession.

A ce sujet, Magalon a précisé que le « TECHNICIEN DU FILM », en ouvrant ses colonnes à notre organisation, facilite grandement notre propagande auprès de tous les travailleurs du cinéma et contribue à servir efficacement notre cause.

La composition définitive du Conseil syndical est la suivante :

Secrétaire général : R. Béolet.
Secrétaires généraux adjoints : J. Rihouet, G. Billy
Secrétaire administratif : F. Dorival
Conseiller général : M. Magalon.
Trésorier : M. Dufour.

NOTE IMPORTANTE

Signalons au sujet du salaire des cavaliers dont il a été question dans le numéro précédent que le Syndicat des Acteurs de Complément n'est nullement responsable des conditions qui sont faites à cette spécialisation professionnelle. Le mal est ancien et seul le refus des producteurs de clarifier les textes a mis les représentants syndicaux dans l'impossibilité de prolonger dangereusement les discussions risquant ainsi de remettre en question l'augmentation générale des salaires.

Rappelons que les délégués syndicaux désiraient apporter un remède lors de la signature du dernier protocole d'accord.

La section des cavaliers spécialisés présente ici les définitions de l'article 7 du protocole d'accord qu'elle aurait aimé voir défini ainsi :

7 — CAVALIERS :

a) Acteurs de complément habillés en cavalier fournissant le costume 3.675
b) Cavalier montant effectivement à cheval 8.000
c) Pour exercice équestre ou cascade, à débattre avec la production.

Notons que le tarif des cavaliers spécialisés de la production cinématographique est de 8 à 10.000 francs, prix couramment pratiqué et obtenu.

LES DANGERS DE L'EMBAUCHAGE DESORDONNE

L'attention du grand public a été fâcheusement attirée, ces temps derniers, sur ce qu'il est convenu d'appeler les « milieux de la figuration ». Plusieurs arrestations à Billancourt, quelques autres à Boulogne, une dernière enfin retentissante à Saint-Maurice, pourraient amener le public à penser que les acteurs de complément sont dans leur ensemble de parfaites crapules.

Il est certain que l'absence de toute réglementation et la défaillance des services de la main-d'œuvre en ce qui concerne le contrôle de notre profession permet et même encourage l'intrusion, non seulement de cumulards et d'étrangers sans autorisation de travail, mais aussi d'éléments douteux et dangereux à la recherche de quelque couverture. L'embauchage à la sauvette tel qu'il est pratiqué en maintes occasions, permet la délivrance de feuilles de paye dont se servent certains individus pour camoufler d'autres activités, jusqu'au jour où, pris la main dans le sac, la police les déclare acteurs ou figurants de cinéma.

Qu'on ne s'étonne pas, après cela, si le matériel des techniciens, les vêtements des acteurs, et les objets personnels des uns et des autres disparaissent des studios comme par enchantement.

Nous déclarons formellement que nous ne connaissons pas ces gens-là ! Et nous ne saurions assez mettre en garde nos camarades régisseurs contre l'embauchage d'éléments étrangers à notre profession, éléments qui risquent d'attirer aux producteurs de sérieux ennuis, et qui jettent sur nos camarades acteurs de complément le plus fâcheux discrédit.

GAETAN LANZANI
19 & 21, Rue Basfroi-11e - Roq. 00-74 - 78-56
LOCATION
Meubles, sièges, parquets, tapis, bibelots, etc...

CHEVEREAU
AU SERVICE DU CINÉMA
Le choix le plus moderne de caméras en location
MÉNilmontant 94-72 20, Rue de la Chine - PARIS - XXe

Que font-ils ?

SAMMY BRILL tourne à Gruyères une nouvelle page de son « Histoire Suisse » avec sa collaboratrice Claudine Peter et son assistant Erwin Huppert pour le compte de « l'International Cultural Films ».

JEAN GLUCK et **PIERRE TARCALI**, les réalisateurs du court métrage « Ombrelle et Parapluie » sont les heureux élus du hasard. Leur film terminé le jour de la Saint Pépin est sorti un an après au Marignan et au Français... le jour de la Saint Pépin. Ils projettent actuellement de tourner un grand film sur un scénario de Jean Marsan.

JEAN RENOIR et **ROBERTO ROSSELINI** préparent à Bombay le sujet d'un long métrage sur l'Inde d'aujourd'hui.

ROGER VADIM tournera en cinémascope et en couleurs, vers le 1er juin, « Les Bijoutiers au clair de lune ». Les extérieurs se situeront en Espagne et retraceront l'œuvre romanesque d'Albert Vidalie. Le metteur en scène annonce deux autres projets « Paris et Nuits de Paris » et les « Aventures de Marco Polo ».

GEORGES FRANJU qui vient de terminer un court métrage en cinémascope et couleurs « Notre-Dame, cathédrale de Paris » va réaliser deux autres films : « Paris, Tour Eiffel » et « Paris en bateau-mouche ».

J.-A. BARDEM annonçait récemment au cours du dîner organisé par l'Association de la Critique Française qu'il tournerait prochainement à Paris une comédie dramatique tirée d'une nouvelle d'un auteur américain fort connu. C'est au cours de cette soirée que Roger Régent remit à J.-A. Bardem la médaille du Prix de la Critique Internationale pour la vérité cinématographique de son film « Grande Rue ». René Clément recevra également cette récompense dès son retour de Thaïlande.

ELINA LABOURDETTE fait sa rentrée dans les studios d'Angleterre. Notre compatriote a été engagée pour jouer sous la direction de Muriel Boxe dans « Truth about women » avec Laurence Harvey pour partenaire.

FRANCO ROSSI, le réalisateur de « Ami pour la vie », n'est pas satisfait des producteurs. « Depuis un an, déclare-t-il, j'ai l'idée d'un film ayant pour cadre la Chine : « Histoire d'un prêtre ». Ce serait la vie d'un missionnaire né en Toscane et qui, comme soldat de Dieu, va vivre presque toute sa vie en Chine. Les problèmes qui peuvent surgir autour d'une mission et surtout en Chine sont nombreux !... Mais je n'ai pas encore trouvé le producteur ayant le courage nécessaire. »

JORIS IVENS qui vient de nous honorer d'une aimable visite depuis son retour de Chine, a confirmé son intention de réaliser quatre courts métrages sur la vie quotidienne en Chine.

ROBERT LAMOUREUX et **GILBERT BECAUD** sont les vedettes du Festival du Cinéma amateur qui se déroule du 9 au 17 mars à Asnières. 120 candidats de vingt nationalités ont été inscrits dans ce tournoi. N'oublions pas que nos deux vedettes sont aussi cameramen amateurs à leurs séquences perdues.

MARC ALLEGRET change le titre de son prochain film. « La Victime » devient « L'Amour est en jeu ». Annie Girardot et Robert Lamoureux inchangés interpréteront les principaux rôles.

ERIC VON STROHEIM, réalisateur-auteur, vient d'être nommé Chevalier dans l'ordre de la Légion d'honneur au titre du Ministère des Affaires étrangères.

DENYS DE LA PATELLIERE vient d'être engagé par Jacques Bar-d et Georges Agiman pour réaliser « Thérèse Etienne » que Luis Bunuel empêché ne pourra tourner. Rappelons que Françoise Arnoul et Pierre Vaneck interpréteront les principaux rôles, et que les premiers tours de manivelle sont prévus en Suisse au mois d'août.

HENRI VERNEUIL vient d'être pressenti par Raoul Ploquin pour réaliser une nouvelle version du roman de Flaubert : « Madame Bovary ». Michèle Morgan vient de donner son accord pour interpréter le rôle. Rappelons que ce film est l'un des trois que le producteur veut entreprendre au cours de la saison 1957-58.

OTTO PREMINGER vient de choisir Jean Seberg, la Jehanne du film qu'il tourne actuellement, pour jouer le rôle de l'héroïne de « Bonjour Tristesse » de Françoise Sagan. Le premier tour de manivelle sera donné en août prochain dans une propriété privée entre Saint-Raphaël et Saint-Tropez.

HENRI DECOIN vient d'être engagé par la firme des Films J. Roitfeld pour réaliser le film dont Zizi Jeanmaire sera la vedette : « Charmants garçons », d'après Charles Spaak.

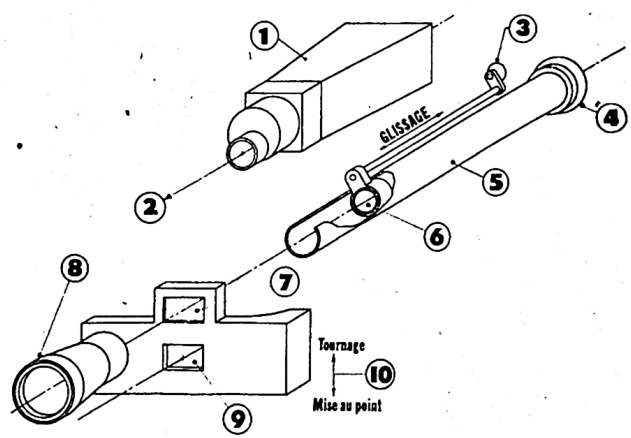
ANDREE DEBAR vient de signer deux contrats qui feront d'elle successivement la vedette de deux films d'après Jean Giono : « Les Eaux Vives » et « Le Hussard sur le toit ». Réalisateur pressenti : François Villiers.

EDOUARD MOLINARO va réaliser son premier long métrage avec « Le Dos au Mur », une production François Chavane. Le sujet de ce film est tiré d'un roman de Frederic Dard.

LE SYSTÈME OPTIQUE DE LA CAMÉRA VISTAVISION

Il n'y a rien de particulièrement différent dans l'assemblage de cette caméra Vistavision avec les caméras Mitchell Standard. Cependant, la caméra Vistavision diffère de la caméra Standard par le viseur dépoli, la mise au point qui, montée au-dessus du mouvement, descend en position pour se trouver directement en ligne avec l'objectif de prise de vue et tube de mise au point. Pendant la période de tournage, le tube de mise au point n'est pas utilisé car le verre dépoli est monté au-dessus de l'ouverture photographique.

1 - VISEUR FIXE SUR LA PARTIE SUPERIEURE DE LA CAMERA.
2- DIRECTION DE LA VISEE.
3 - BOUTON D'AJUSTAGE.
4 - ŒILLERE EN CAOUTCHOUC.
5 - LORGNETTE DE MISE AU POINT.
6 - LENTILLE DE GROSSISSEMENT DE L'IMAGE SUR LE VERRE DEPOLI.
7 - VERRE DEPOLI.
8 - OBJECTIF DE LA CAMERA.
9 - OUVERTURE.
10 - COMMANDE DE CONTROLE DE MISE AU POINT ET DE TOURNAGE.



FICHES TECHNIQUES DES FILMS DE LA SAISO

POUR LA LISTE COMPLÈTE SE REPORTER A NOS PRÉCÉDENTS NUMÉR

LES ESPIONS

Production: FILMSONOR.
Adresse: 44, Champs-Elysées, ELY. 64-31.
Studio: Joinville.
Début: 14 janvier 1957.

Réalisateur: H. G. Clouzot.
1er assist. réal.: M. Romanoff.
2e assist. réal.: R. Menegoz.
Assist. stag.: D. Kostovetzky.
Script-girl: D. Morlot. **Stag.:** Annie Cases.

Direct. prod.: L. de Masure.
Régis. général: R. Boulais.
Régis. gén. adjt: P. Senne.
Secrét. de prod.: J. Sinclair.

Dir. de la photo: C. Matras, W. Wottitz.
Cameraman: G. Chain, J. Lalier.
1er assist. opér.: E. Bourreaud, B. Pator.
2e assist. opér.: H. Champion, M. Lechevallier.
Photographe: W. Limot.

Architecte décor.: R. Renoux.
1er assist. décor.: P. Tyberghien.
2e assist. décor.: J. Taillandier.
Ensemblier: R. Turbeaux.
Régis. d'extér.: R. Thomas.
Accessoiristes plat.: P. Barbet, L. Boussaroques.
Accessoiriste décor.: R. Lemoigne.
Tapissier: Bourbotte.

Chef monteur: M. Gug.
Monteur adjt: Inès Colligno.

Chef maquilleur: G. Bouban.
Habilleuse: R. Pellemoine.

Chef opérat. son: R. Sivel.
Assistants son: A. Van der Meeren, G. Demede.
Assistant son: P. Zann.

PARIS MUSIC-HALL

Production: R.C.M. - JEANNIC FILMS.
Studio: Théâtre Pigalle.
Début: 4 janvier 1957.

Réalisateur: Stany Cordier.
1er assist. réal.: J.-C. Lagneau.
2e assist. réal.: Bernard Paul.
Assist. stag.: Alkis Botassis.
Script-girl: Henriette Vérité.

Direct. prod.: André Labrousse.
Régis. général: André Baud.
Régis. gén. adjt: Gaston Dona.
Secrét. de prod.: Monique Wendling.

Directeur de la photo: Gustave Raulet.
Cameraman: Emile Villerbue.
1er assistant opér.: Georges Pastier.
2e assist. opér.: Marcel Gilot.
Photographe: Le Fauconnier.

Architecte décor.: Daniel Gueret.
1er assist. décor.: P.-L. Thévenet.
2e assist. décor.: Daniel Audy et Jacques Nicolai.
Peintre art. déc.: Henri Rey.
Régis. d'extér.: Pierre Lefait.
Accessoiriste plat.: Fredo Tsiknisan.
Accessoiriste décor.: Aimé Marchive.
Tapissier: J.-P. Leau.

Chef monteur: S. de Troeye.
Monteur adjoint: R. Cacheux.

Chef maquilleur: Boris de Fast.
Maquilleur: Gisèle Jacquin.
Habilleuses: René Fouzot et Paulette Bryau.

Chef opérat. son: Lucien Lacharmoise.
Assistant son: André Soler.
Assistant son: Michel Fano.

LE ROUGE EST MIS

Production: CITE FILMS-S.N.E.G.
Adresse: 58, rue Pierre-Charron.

Extérieurs: Paris et environs.
Studio: Saint-Maurice.
Début: 9 janvier 1957.
Fin: 26 février 1957 environ.

Réalisateur: Gilles Grangier.
1er assist. réal.: Jacques Deray.
2e assist. réal.: Jacques Rouffio.
Script-girl: Martine Guillou.

Direct. prod.: Walter Rupp.
Régis. général: Henri Jaquillard.
Régis. gén. adjt: Paul Lemaire.
Secrét. de prod.: Marguerite Chevallier.

Directeur de la photo: Louis Page.
Cameraman: Louis Stein.
1er assist. opér.: Marc Champion.
2e assist. opér.: Pierre Charvein.
Photographe: Robert Joffres.

Architecte décor.: Robert Clavel.
1er assist. décor.: Henri Morin.
2e assist. décor.: Marc Desages.
Ensemblier: Pierre Charron.
Régis. d'extér.: Georges Kougoucheff.
Accessoiriste plat.: Pierre Roudelx.
Accessoiriste décor.: Albert Arnou.
Tapissier: André Molles.

Chef monteur: Christian Gaudin.
Monteur adjt: Jacqueline Bredillon.
Chef maquilleur: Yvonne Gasperina.
Maquilleur: Michèle Zerioul.
Habilleuses: Irène Pawloff, Tina Banquarel.

Chef opérat. son: Jean Rieul.
Assistant son: Maurice Remy.
Assistant son: Marcel Corvaisier.

LES TROIS FONT LA PAIRE

Production: C.L.M.
Adresse: 54, rue de Ponthieu, Paris-8e. BAL. 63-34.

Réalisateurs: Sacha Guitry, Clément Duhour.
1ers assist. réal.: Gérard Renateau, J.-C. Desvernet.
Assist. stag.: Alain Lavalle.
Script-girl: Colette Thiriet.

Direct. prod.: Gilbert Bokanowski.
Régis. général: Charles Lahet.
Secrét. de prod.: Arlette Le Bel.

Direct. de la photo: Philippe Agostini.
Cameramen: Jean-Marie Maillols, Raymond Letouzet.
1ers assist. opér.: Jean Malaussena, Roland Paillas.
2e assist. opér.: Chenglesys.
Photographe: Jean Klissac.

Architecte décor.: Raymond Gabutti.
Assist. décor.: François de la Motte.
Régis. d'extér.: Roger Bar.
Régis. stag.: Monique Sala.
Accessoiriste: Jean Dumousseau.
Tapissier: Roger Fresca.

Chef monteuse: Paulette Robert.
Assist. monteuse: Colette Leloup.
Chef maquilleur: Louis Dor.
Habilleuses: Colette Baudot, Ginette Squeder.
Chef opér. son: Jean Bertrand.

COMME UN CHEVEU SUR LA SOUPE

Production: CHAMPS-ELYSEES.
Adresse: 33, av. des Champs-Elysées BAL. 34-12.

Studio: Saint-Maurice.
Début: 26 décembre 1956.

Réalisateur: Maurice Regamey.
1er assist. réal.: Jacques Besnard.
Assist. stag.: Claude Kolton.
Script-girl: Madeleine Lefebvre.

Direct. prod.: Pierre Laurent.
Régis. général: Margot Capelier.
Régis. gén. adjt: Georges de Tre
Secrét. de prod. Marcelle Laquerri

Directeur de la photo: J
Cameraman: Guy Suzuki
1er assist. opér.: René
2e assist. opér.: Jean M
Photographe: Gustave T

Architecte décor.: Roge
1er assist. décor.: Jacqu
2e assist. décor.: André
Ensemblier: Robert Ch
Accessoiriste plat.: Maur
Accessoiriste décor.: Da
Tapissier: Jean Charpen

Chef monteur: Gilbert
Monteur adjoint: Marie

Chef maquilleur: Pierre
Maquilleur: Odette Berr
Habilleuses: Dora Bal L
Artigot.
Chef opérat. son: René Forget.
Assistant son: Guy Maillet.
Assistant son: Gabriel Salagnac.

PARIS CLAND

Production: EOLE FIL
Adresse: 11, rue de Vie
Studio: Billancourt.
Début: 4 janvier 1957.

Réalisateur: Walter Ka
1er assist. réal.: Dany
2e assist. réal.: Fernan hman.
Script-girl: Suzanne Fa

Direct. prod.: Martial B hot.
Régis. général: Louis Manella.
Régis. gén. adjt: Louis Liberia.
Secrét. de prod.: Janine Dollez.

Directeur de la photo: Gricha
Cameraman: Robert Schneider.
1er assist. opér.: Maurice Delille.
2e assist. opér.: Bernard Sury.
Photographe: Caruel.

Architecte décor.: Claude Bouxin.
1er assist. décor.: Marcel Blanch
Régis. d'extér.: Guy Maugin.
Accessoiriste plat.: Jean Dumousseau

Chef monteur: Etiennette Muse.
Monteur adjoint: Michèle Ohl.

Chef maquilleur: Serge Groffe.
Maquilleur: Trieste Sarnelli.
Habilleuses: Piodelat, Nanda Bellomi.

Chef opérat. son: Louis Gernolles.
Assistant son: Jean Bareille.
Assistant son: Guy Morcau.

N'attendez pas la fin de votre abonnement pour le renouveler. 11 n°s par an pour 1000 F
C.C.P. 7595-78. *Vérifiez votre reçu précédent*

SILENCE... ON

TITRE DU FILM 1 *Auteur*	PRODUCTION	2 *Réalisateur* 3 *1er assistant réal.* 4 *Directeur de production* 5 *Régisseur général*	ACTEURS	NOMBRE DE SEMAINES LIEU et DEBUT de tournage
LES ESPIONS 1 Hégon Hostovsky	FILMSONOR 44, Champs-Elysées, Paris	2 *H.G. Clouzot* 3 Michel Romanoff 4 Louis de Masure 5 Roger Boulois et Philippe Fenny	Véra Clouzot, Gérard Séty, Curd Jurgens, Otto Hasse, Pierre Larquey.	9e semaine Extérieurs : Maisons-Laffitte Studio de Joinville Début : 14 janvier 57
LES VIOLENTS Dyaliscope 1 A. Haguet et A. Legrand	UNION EUROPEENNE CINEMATOGRAPHIQUE 20, rue Saint-Lazare - Paris PRO 63-10	2 *Henri Calef* 3 Daniel Sogliorini 4 J.M. Loutrel 5 Pierre Cottance	Paul Meurisse, Françoise Fabian, Fernand Ledoux, Béatrice Alta-Riba, Dinan.	8e semaine Photosonor Extérieurs : Paris et Province Début : 21 janvier 57
SENECHAL LE MAGNIFIQUE (LE ROLE DE SA VIE) Autorisation du C.N.C. 1 J.J. Rouff	CHRONOS - U.C.I.L. 44, Champs-Elysées BAL. 18-74	2 *Jean Boyer* 3 A. Roux 4 Julien Rivière 5 G. Testard	Pascali, - Nadia Grey - Fernandel - Armontel - G. Chamarat.	6e semaine Studios Billancourt Début : 6 février 1957 Fin : 6 avril
ESCAPADE (CENDRILLON ET LES GANGSTERS) 1 William Irish	PRODUCTION GENERALE DE FILMS 45, avenue George-V ELY. 56-75	2 *Ralph Habib* 3 Cl. Pinoteau 4 Fred Orain 5 R. Descoffre	Louis Jourdan Dany Carrel	5e semaine Studios Boulogne ou St-Maurice Début : février 1957
CASINO DE PARIS (Eastmancolor-Cinémascope) (Autor. Prov.) 1 Jean Alain	PATHE - P.A.C. - BAVARIA FILMS KUNST (Munich) 4, rue Robert-Estienne BAL. 73-29	2 *André Hunebelle* 3 R. Vita 4 Jean Garcia 5 J. Feix	Caterina Valente Vittorio de Sica Gilbert Bécaud	5e semaine Studios Francœur Début : février 1957
CE JOLI MONDE 1 Carlo Rim	S.N.E.G. BAL. 44.04 9, rue Christophe-Colomb GAUMONT-ACTUALITES 15, rue Vivienne. RIC. 70.00 GRAY-FILMS	2 *Carlo Rim* 3 Claude Sautet 4 Robert Sussfeld 5 Hubert Mérial	Yves Deniaud Darry Cowl	4e semaine Studios Neuilly Extérieurs : Région parisienne
MEFIEZ-VOUS FILLETTES (sous réserve) 1 J.H. Chase	SILVER FILMS 55, Champs-Elysées BAL. 42-30	2 *Yves Allegret* 3 S. Bon 4 Louis Wipf 5 L. Lippens	Robert Hossein Antonella Lualdi Michèle Cordoue Gérard Oury	3e semaine Studio Boulogne 28 février au 17 avril
2e BUREAU CONTRE INCONNU (avis favorable) 1 J. Kerchner ; J. Stelli.	SOCIETE DES FILMS VEGA 40, rue François-Ier ELY. 66-44 GENERAL PRODUCTIONS 26, rue Marbeuf. ELY. 00-18	2 *Jean Stelli* 3 Pierre Heuline 4 Jean Kerchner 5 Michel Choquet	Frank Villard Marc Cassot Gérard Buhr A. Goulin Dinan	2e semaine Extérieurs : Paris, région parisienne et Côte d'Azur Début : 7 mars au 13 avril
LA REVANCHE DES MEDIOCRES 1 M.G. Pretre	PECEFILMS COP. 55.65 35, rue Copernic, Paris	2 *R. Bailly* 3 R. Mazoyer 4 Mme Pastier 5 F. Gentil	Jeanne Moreau Philippe Lemaire Armand Mestral Paul Meurisse	2e semaine Studio de Billancourt Extérieurs : Paris et Forges-les-Eaux
LA GRANDE MAISON 1 Marcel Rivet	L.P.C. 3, rue de Montessuy SOL. 85-38 CHAILLOT FILMS 12, rue de Lubeck KLE. 54-60	2 *M. de Canonge* 3 Pierre Léaud 4 Pierre Gérin 5 André Chabrol	Henri Vilbert Yves Vincent Pierre Dux R. Manuel ; S. Dehelly ; A. Vernon ; C. Dereal.	1re semaine Studio de St-Maurice Extérieurs : Paris Début : 11 mars 1957
TROIS MARINS EN BORDEE 1 Robert Eyquem	BURGUS-FILMS 17 bis, rue Castéja Bordeaux	2 *E. Couzinet* 4 Cavailles	J. Fusier-Gir Duvallès J. Torrens A. Bauge C. Deschamps - J. Tissier.	1re semaine Studio Côte d'Argent Extérieurs : région de Bordeaux
GOHA ET FULLA 1 Ades et Josipovici Autorisation du C.N.C.	FILMS FRANCO-AFRICAINS 179, avenue Victor-Hugo - Paris KLE 89-99	2 *Jacques Baratier* 4 Philippe Senné	Omar Chérif, Jacqueline Sassard.	1re semaine Extérieurs en Tunisie Début : 13 mars 1957
MARCHANDS DE FILLES 1 Maurice Cloche	COMPTOIR FRANÇAIS DE PRODUCTIONS CINEMATOGRAPHIQUES GALLEON FILM, Rome	2 *Maurice Cloche* 4 Jean Maumy	Georges Marchal Saro Urzi Daniella Rocca R. Duchêne Agnès Laurent	1re semaine Studios Epinay Extérieurs : Paris Début : mars 1957
DURANCE (Autorisation du C.N.C.) Cinépanoramic 1 Jean Giono	SOCIETE DES FILMS CARAVELLE 16, rue Delabordère NEUILAY-sur-SEINE WAG. 07-71	2 *F. Villiers* 3 Suzanne Bon 4 Claude Clert 5 Eric Geiger		Extérieurs : tout au long de la Durance Début : fin février
LA FILLE DE FEU (Autor. Prov. du C.N.C.) 1 Hohn D. Fellow	S.F.F. ALFRED RODE 32, rue Washington ELY 56-15	2 *Alfred Rode*	Claudine Dupuis	Studios la Victorine Extérieurs : Argentine Début : prévu le 15 mars

en préparation

LA PARISIENNE (Eastmancolor) 1 Henri Becque	ARIANE BAL. 05-63 44, Champs-Elysées FILMSONOR 44, Champs-Elysées CINETEL	2 *M. Boisrond* 3 J. Poitrenaud 4 Francis Cosne 5 Maurice Hartwig	Brigitte Bardot H. Vidal Charles Boyer Pierre Dux	Paris Studio Cinéma mars

TOURNE

Situation au 15 mars 1957

Du 1er janvier au 15 mars 1957 : 16 films terminés contre 17 en 1956

15 en cours de tournage
18 en préparation

LE SOUFFLE DU DESIR 1 Gaston Montho	CINEXTENSION 37, rue de Liège EUR. 55-28	2 *Henri Lepage* 4 G. Bureau	Danièle Godet Jacques Castelot Michel Ardan Robert Berri Jacques Dynam	Extérieurs Paris Début : fin mars 1957
NATHALIE 1 P. Apesteguy d'après l'œuvre de Frank Marchal.	S.N.C. 32, rue du Mont-Thabor S.N.E.G., BAT. 73-40 3, rue Caulaincourt, BAL. 44-04 FRANCE INTERNATIONAL FILM 78, Champs-Elysées	2 *Christian-Jaque* 4 R. de Broin	Martine Carol	Studio Photosonor Extérieurs : Paris et banlieue Début : avril 1957
LES MISERABLES 1 R. Barjavel d'après Victor Hugo.	S.N. PATHE-CINEMA 6, rue Francœur P.A.C. 26, rue Marbeuf SERENA FILMS - Rome	2 *J.-P. Le Chanois* 4 Louis Duchesne	Jean Gabin B. Blier	Studios Francœur et Defa Début : avril 1957
LES ŒUFS DE L'AUTRUCHE 1 André Roussin	VAUBAN PRODUCTIONS 112-114, Bd Haussmann	2 *Denys de la Patellière* 4 Léon Carré	Pierre Fresnay André Roussin Irène Corday	Studios Neuilly ou Photosonor Extérieurs : Paris Début : avril 1957
IL EST FOU (Autorisation du C.N.C.) 1 Roger Pierre 2 Jean-Marc Thibault	DAVIS FILM 33, Champs-Elysées Paris — BAL 50-55 S.N. PATHE-CINEMA 6, rue Francœur — Paris	2 *R. Pierre et J.-M. Thibault* 4 R. Florat	Roger Pierre Jean-Marc Thibault	Studio Saint-Maurice Extérieurs : Midi Début : entre le 15 avril et le 2 mai 1957
LAVANDIERES DU PORTUGAL (Francoscope) 1 Jean Marsan	FILMS UNIVERS 78, Champs-Elysées	2 *P. Gaspart-Huit* 4. J. Velter	J.-C. Pascal Darry Cowl Rossana Podesta	Studio Billancourt Extérieurs : Portugal Début : avril 1957
LES ETOILES NE MEURENT JAMAIS (Autorisation du C.N.C.) 1 Henri Jeanson Pierre Laroche	MERCURE-FILMS 128, rue de la Boétie Paris	2 *Max de Vaucorbeil et François Gir*	Grands acteurs disparus du cinéma français	
LE GRAND GARAGE (Autorisation du C.N.C.) 1 J. Antoine et S. de Boissac	REGINA 44, Champs-Elysées — Paris BAL 13-16 LES FILMS SIMOJA 134, Bd Haussmann - Paris	2 *Maurice Delbez* 4 L. de Masure	Noël-Noël Denise Grey Darry Cowl Gil Vidal	Studio Eclair Extérieurs : Paris et région parisienne Début : 9 mai 1957
LA BLONDE DES TROPIQUES (Dyaliscope) 1 Charles Lemontier	LES FILMS ANDRE ROY 9, rue Marcel-Renault Paris — ETO 25-92 ROY-FILM	2 *Pierre Méré* 4 André Roy	Célia Cortez Jacques Charon Armand Bernard Robert Berri Pauline Carton	Studio Sainte-Marthe Extérieurs : Marseille Début 1er avril 1957
TAMANGO (Cinémascope) 1 Prosper Mérimée	LES FILMS DU CYCLOPE 20, avenue Rapp Paris — INV 96-53 DA.MA CINEMATOGRAFICA Rome	2 *John Berry* 3 G. Vusttoux 4 G. Vusttoux	Dorothy Dandridge Curd Jurgens Jean Servais ou S. Reggiani ou F. Villard ou R. Lombard	Studio La Victorine Extérieurs : Cagnes Début : 23 avril 57
LA BIGORNE — CAPORAL DE FRANCE (Francoscope) 1 Pierre Nord	E.D.I.C. 112, rue de Richelieu Paris — RIC 65-17 LUX 14, rue Lincoln — Paris	2 *Robert Darène* 4 Jacqueline Remy	François Périer Rossana Podesta Peter Ustinov Robert Hirsch Jean Carmet	Extérieurs : Madagascar Début : 23 avril 57
TOUS PEUVENT ME TUER (Dyaliscope) 1 A. Versini	LES FILMS LUTETIA 73, Champs-Elysées BAL 60-74	2 *Henri Decoin* 4 G. Senamaud	Peter Van Eyck André Versini Dario Moreno	Studio Billancourt Extérieurs : Marseille et environs Début : avril 57
L'HOMME QUI MOURRA DEMAIN (Autorisation du C.N.C.) 1 Henry Champly	PRODUCTIONS SIGMA 14 bis, avenue Rachel Paris — MAR 70-96	2 *E.T. Gréville* 4 F. d'Orengiani	Dany Robin Georges Marchal Pierre Dudan	Studio La Victorine Extérieurs : environs de Nice Début : avril 57
TROIS JOURS A VIVRE	INTERNATIONAL MOTION PICTURE 133, rue St-Dominique	2 *Gilles Grangier*		Début : 11 avril 57
LES FANATIQUES (Sous réserve) Cinémascope 1 A. Joffe et J. Lévitte.	COOPERATIVE GENERALE DU CINEMA FRANÇAIS 79, Champs-Elysées ELY 12-79 NORIA FILMS - Rome	2 *Alex Joffe* 4 Pierre Lévy	Pierre Fresnay R. Baschart	Studios Photosonor et Eclair Extérieurs : Nice Début : 3 juin 1957
ROZANOFF, PILOTE D'ESSAI 1 M. Jullian	FILMS DU CARROUSEL 137, rue Lafayette	2 *J.-A. Fapx* 4 Vuatrin		Epinay
LA GRANDE CREVASSE Afgacolor 1 Frison Roche	U.G.C. 56, rue de Bassano BAL 56-82	2 *Louis Trenker*		Extérieurs : Alpes Mars ou avril Studio Victorine à Nice

KODAK

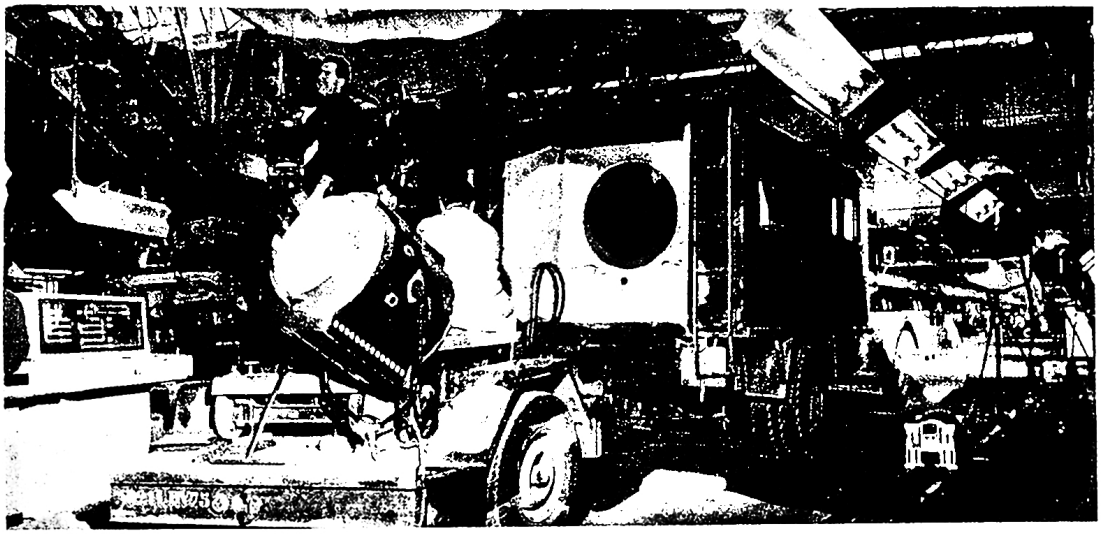
tous les films :

KODAK BACKGROUND 5230
KODAK PLUS-X 5231
KODAK TRI-X 5233
ENREGISTREMENT DU SON 5357, 5373, 5419 * * *
POSITIVE 5302 * * *
DUPLICATING NEGATIVE 5203 & POSITIVE 5365
ENREGISTREMENT MAGNÉTIQUE 35-17,5-16 et 6,35 mm

et depuis 1953 :

EASTMAN COLOR NEGATIVE 5248
EASTMAN COLOR POSITIVE 5382
SEPARATION POSITIVE 5216
EASTMAN COLOR INTERNEGATIVE 5245

KODAK - PATHE
37, Av. Montaigne, Paris-8e ★ Tél. Balzac 26-30



Ce document montre une partie du matériel utilisé lors des prises de vues du film "R.N.U.R." à Flins où 800 ampères ont été nécessaires avec plus de 14 camions de 300 à 1000 ampères installés par :

LUMEX

Au service du cinéma dans les réalisations nécessitant de forts ampérages (Michel Strogoff, Napoléon, Si Paris m'était conté, Trapèze), Monsieur Delafon, Directeur constructeur, a étudié et réalisé un matériel répondant aux exigences présentes : économie de carburant, insonorisation, refroidissement.

LOCATION

GROUPES ÉLECTROGÈNES	PROJECTEURS
150 ampères	2 kgs
300 »	5 »
600 » ..... consommation : 35 litres heure	10 »
1000 ampères	20 »
2000 ampères	500-1000

A votre service partout :

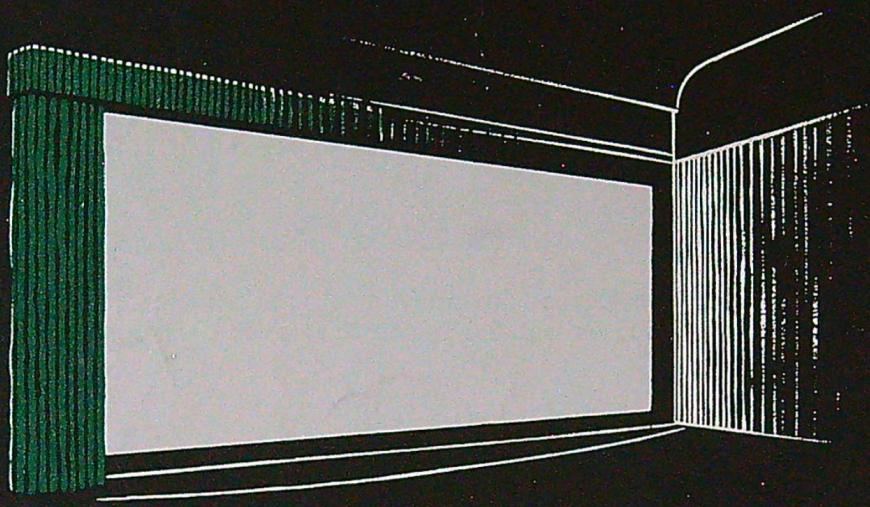
LUMEX

545, AVENUE DE LA LIBÉRATION — CLAMART-SEINE — MIC. 19-81

Tous les

ÉCRANS

du Cinéma



INSTALLATIONS SCÉNIQUES

Rideaux
Télécommande
Décoration Revêtements muraux

Ets Avenard & Cie

22 Aue Parmentier - LA VARENNE-St-HILAIRE (Seine)
Tel. GRA. 56-05